

دراسات فى علم البيان

فن الاستعارة

دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلى



تأليف الدكتور

أحمد عبد السيد أحمد الصاوى

كلية التربية - جامعة المنصورة

الطبعة الثانية - مزيدة ومنقحة

٢٠١٠

دراسات فى علم البيان

فن الاستعارة

دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلى

تأليف الدكتور
أحمد عبد السيد أحمد الصاوى
كلية التربية - جامعة المنصورة

الطبعة الثانية
مزيّنة ومنقّحة
٢٠١٠

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رقم الإيداع ٢٨٢٦ / ٢٠٠٩

مقدمة

مبحث الاستعارة من المباحث الجديرة بالاهتمام والدرس ، وقد عني بها النقاد والبلاغيون العرب القدماء فدرسوها ضمن مباحثهم ، ورغم أن بعضهم خلط بينها وبين التشبيه أحياناً ، إلا أننا لم نعدم وجود دراسة جادة لها تبحث أقسامها وأحكامها والفرق بينها وبين غيرها من الفنون البلاغية الأخرى ، مما ميزها وأعطاهما قيمتها الاساسية .

وإذا ذهبنا إلى باحثينا المحدثين وجدناهم على النقيض من ذلك ، لم يدرسوا الاستعارة موضوعاً متكاملاً ، وخاصة أن الدراسة الجمالية الحديثة أضافت للكثير مما يمكن أن يخدم موضوع الاستعارة ، بل اقتصرت دراستهم لها على جوانب جزئية ترد ضمن مباحث أخرى بلاغية أو نقدية لا تخرج عن إطار درس القدماء لها ، ومجمل القول في طبيعة هذه الدراسة أنها مبتورة لا تتيح لنا فرصة تمثل هذا الفن والإحاطة بجوانبه الفنية والجمالية التي هي محط نظر وعناية البلاغة والنقد المعاصر ، كما أنها لا تزيدنا بصرًا بقيمة هذا الفن بأكثر مما أفادتنا به البلاغة والنقد القديم هذا بالإضافة إلى أن الجانب التطبيقي يكاد يختفي من هذه المباحث ، إذا علمنا أن كل ما هنالك من أمثلة ونماذج أدبية لا تعدو أن تكون تكراراً لما ورد في مباحث القدماء ، كما أنني لم أجد من المباحث الحديثة ما اهتم بدراسة هذا الفن في أدب فترة من فترات تاريخنا الأدبي أو حتى عند مدرسة معينة وسم أدبها بسماتها مما يزيدنا معرفة ودراية بجوانبها وزواياها ، ويلقي الضوء على قيمتها بوصفها لب التصوير الأدبي وخيرته التي لا تنفد ، وهذا لا ينفي بطبيعة الحال وجود محاولات جادة مثمرة تتخلل كتابات بعض النقاد المحدثين .

ومن أمثلة ذلك ما كتبه الدكتور أحمد كمال زكي ، والدكتور مصطفى ناصف ، وغيرهم ضمن مؤلفاتهم النقدية التي تربط القديم بالحديث . وقد استفاد بحثي منها قدر الاستطاعة من هنا وجئت أن دراسة الاستعارة ينبغي أن تكون متكاملة تشمل شقين :

الشق الأول :- يختص بدراسة فنا بلاغيا في إطارها النظري ؛ وخصصت لذلك الباب الأول ذا أربعة الفصول الأول يعرفها بوقائفي يبين أنواعها ؛ والثالث يوضح أحكامها ، والرابع يفرق بينها وبين صور بلاغية أخرى ؛ كالمجاز ، والتشبيه والكناية . والشق الثاني يدرسها فنا بلاغيا في إطار تطبيقي تحليلي يختص بأدب فترة مهمة من فترات تاريخنا الأدبي ، ولكن هذه الفترة العصر الجاهلي ، وقد اخترت أدب هذا العصر على وجه الخصوص لحض مزاعم بعض المباحث التي رددت كثيراً من التعبيرات شبه المألوفة تخص الشعر الجاهلي مدعية أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيه يتسم بالبساطة

والوضوح والمذلة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعموية ، إن مثل هذه الأحكام تعرضنا لإصدار مزيد من الأحكام الخلطنة علي كل شيء فيه ، والحقيقة أن صفات المذلة والسطحية والعموية إذا انطبقت علي الناحية الفكرية من الأدب الجاهلي فلا يمكن أن تنطبق علي الناحية الفنية فيه وعليها بالطبع المعمول في كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وطريقة استخدامه للغة للتعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بمذلتها وعمويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمراحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الإسلام ، وهي تدل علي أن هذا الأدب قد نال حظا يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا أن تصدر علي الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفوانته الأولى كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون في أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية وإن المجاز لا وجود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يري علي النقيض من ذلك فالعربي قلما كان يؤدي فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، فقد أثر العبارة المجازية غير المباشرة إظهارا لبراعته الفنية واعتمادا منه علي نكاه المخاطب ، فالاعتماد علي المجاز وخاصة الاستعارة كان من سميزات هذا الأدب ، وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرتهم مبلغ من جاء بعدهم ، وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلي أية حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هي لغة الشعر والنثر الجاهليين . إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد ببلاغة الجاهلية التي تتمثل في فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتي الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاسد المعجمة ، وتقديرات الحضارة ، ولجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها علي الخيال وأساليبه وعلي رأسها الاستعارة .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربية الجاهلية ، وليس أدل علي ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإعجازه ، لا يمكن أن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تفوقه ، وهو الذي احتوي من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير ، وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن يقع لثقافتنا وبلاستعداد ، بل لابد من أن يكون عند الجماهير التي سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة ، إن ذلك لا يعني أن هذه الثقافة كانت كذلك التي ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها علي كل حال كانت تتناسب قليلا أو كثيرا مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وبلاغة ، وعمق . وبمعنى آخر ، لم يكن للرسول عليه السلام أن ينقل أمة قد استعدت في أعماقها وضمايرها وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، لا يمكن له أن يحدثهم بما ينبو عن أذواقهم ، وأفهامهم وهو رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلي الإغراب ، في الألفاظ والتعابير ، لو قهر اللغة علي الالتواء عما ألقت العرب من طوائف البيان وفنون القول ، وفي القرآن الكريم نص صريح علي أن الرسول لا يرسل إلا بلسان قومه ليبين لهم ،

قال تعالى : (وَإِنَّهُ لَفَنَزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ . نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ . عَلَيَّ قَلِيلًا لِّتُكُونَ مِنَ الْمُنْذِرِينَ . بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ)^(١).

من أجل هذا رصدت البابين الثالث والرابع ، ففي الباب الثالث درست الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة ، مختصاً الفصل الأول بموقف عمود الشعر العربي من الاستعارة الجاهلية ، ومختصاً الفصل الثاني ببيان طبيعة الاستعارة الجاهلية في مدرسة عبيد الشعر مستنتجاً خصائصها عندهم ، كل ذلك في إطار النصوص الجاهلية للمحللة .

لما الباب الرابع فقد اقتصص بدراسة الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب ، والفصل الأول منه يدرس الاستعارة الجاهلية وعلاقتها ببيئتها ، والثاني يدرس صلتها بالشاعر الجاهلي وتجاربه الحويصة ، والثالث يدرس الاستعارة في النثر الجاهلي مستنتجاً ما استنتجته من واقع النماذج المحللة مع مناقشة مفصلة مدعومة بأراء النقاد والبلاغيين القداسي والمحدثين.

ولما كانت دراسة الاستعارة في هذين الإطارين النظري والتطبيقي محتاجة إلى ربط وثيق بينها وبين قضايا نقدية حديثة ومهمة لها جذور في بلاغتنا ونقننا العربي القديم ، رأيت أن يتوسط الباب الثاني الدراستين النظرية والتطبيقية ، مكوناً من ثلاثة فصول ، الأول منها يبحث الاستعارة وعلاقتها بالصورة الشعرية ، والثاني يبحث جزءاً من الخيال إن لم تكن هي الخيال نفسه ، وبدراسة الاستعارة بوصفها صورة شعرية معتمدة على الخيال ، تبدو لنا قيمتها ، ومن هنا كان الفصل الثالث من هذا الباب والذي يبحث "قيمة الاستعارة" معنياً بدراسة هذه القيمة في إطار النظريتين القديمة والحديثة لدى النقاد والبلاغيين عرباً كانوا أم غربيين .

وبهذا المنهج رأيت أن درس فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة ولتند مع التطبيق على الأدب الجاهلي يمكن أن يكتمل ويعطي بعض النتائج والثمار المرجوة ، مما يمهّد السبيل للباحثين بعد ذلك ، فهذا المبحث لا يعدو أن يكون محاولة متواضعة تدرس موضوعاً متكاملًا يكاد يكون جديداً لم يُطرق من قبل على صورته هذه ، ويحتاج بطبيعة الحال إلى مزيد من الدرس والإضافة ، فمباحث الفنون البلاغية على وجه الخصوص ، ليس من السهل أن تقال فيها كلمة أخيرة ، ومن حولنا مباحث علم النفس الأدبي ، وعلم الجمال ، والخيال ، وغيرها من فلسفات العلوم المعاصرة تطرح الجديد والمزيد من الأفكار والتصورات التي يمكن أن تسهم في إدراك متجدد لحقيقة العمل الفني وصوره الشعرية التي هي فوق المحدد . مما

(١) الشعراء - الأبيات ١٩٢ ، ١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥ .

يساعدنا علي فهم عميق لنظرية الألب ، وليس أدل علي خطورة هذا الموضوع وأهميته مما قاله القحماه
بشكل عام ، وخاصة ما رآهنا عند " ابن الأثير " عندما قال :
" وهذا الموضوع الذي نحن بصدد ذكره - وهو الاستعارة - كثير الإشكال غامض الخفاء "
كما أن التشبيه محذوف الأداء من بين أنواع البيان مستوعر المذهب وهو مقل من مقل البلاغة .
هذا ، وبالله التوفيق ،

دكتور أحمد عبد السيد الصاوي

الطبعة الأولى ١٩٧٩ م

الطبعة الثانية ٢٠٠٩ م .

الباب الأول

الاستعارة فنا بلاغيا

الفصل الأول : التعريف بها .

الفصل الثاني : أنواعها .

الفصل الثالث : أحكامها .

الفصل الأول

(التعريف بها)

الاستعارة من العاربة ، وهي معروفة ، ومعنى أعار رفع وحول ، ومنه إعاره الثياب والأدوات ، واستعار فلان سهما من كنانته رفعه وحوله منها إلى يده .^(١)

وفي الحديث الشريف ((مثل المنافق مثل الشاة العائرة بين غنمين ، أي المترددة بين قطعتين لا تدري أيهما تتبع .))^(٢)

وعن حقيقة الاستعارة في اللغة والمادة ، يقول عبد القاهر : إن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه على الحد الذي يحصل للمالك ، فإن كان ثوبا ليسه كما ليسه وإن كان أداة استعملها في الشيء تصلح له ، حتى إن الرائي إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ما هو ملك يدّ ليس بعارية ، وإنما يفضله المالك في أن له أن يثقل الشيء جملة ، لو يدخل التلف على بعض أجزائه قصداً ، وليس للمستعير ذلك .^(٣)

" وإذا كان الأمر كذلك ، ثم وجدنا الاسم في قولك : ((عَنَّتْ لَنَا ظَلِيَّةٌ)) يعقل من إطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ، ولا تعلم أنك قصدت امرأة ، فقد وقع من المرأة في هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان على الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن المستعير ينتفع بالمستعار انتفاع مالكة ، فيلبسه لبسه ، ويتجمل به تجمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشيء المملوك ، حتى يستقد من ينظر إلى الظاهر أنه له " .^(٤)

ثم يعود عبد القاهر في كتابه أسرار البلاغة إلى بيان معنى الاستعارة من طريق المادة ، وهو أن مثل الاسم مثل الهيئة التي يستدل بها على الأجناس كزى الملوك وزى السوقة ، فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب السوقة ونفيت عنه كل شيء ، يختص بالسوقة ، واللبسة زى الملوك ، فلبسته للناس في صورة الملوك حتى يتوهموه ملكاً ، وحتى لا يصلوا إلى معرفة حاله إلا بإخبار ، أو اختبار واستدلال من غير الظاهر ، كنت قد أعزته هيئة الملك وزية على الحقيقة ، ولو أنك لقيت عليه بعض ما يلبسه الملك من غير أن تعزیه من المعاني التي تدل على كونه سوقة ، لم تكن قد أعزته بالحقيقة هيئة الملك ، لأن المقصود من

(١) لسان العرب لابن منظور (مادة عير) ج ٣٠٢/٦ - وراجع البرهان في علوم القرآن للزركشي / ط ١ / ج ٤٢٢/٣ + ٤٣٢

(٢) لسان العرب / ج ١/٦

(٣) الأسرار / ٣٢٤

(٤) الأسرار / ٣٢٥

هِنَّةً الْمَلِكِ أَنْ يَحْصُلَ بِهَا الْمَهَابَةُ فِي النَّفْسِ ، وَلَهُ يَتَوَهَّمُ الْعَظَمَةُ ، وَلَا يَحْصُلُ ذَلِكَ مَعَ وَجُودِ الْأَوْصَافِ
لِلدَّالَةِ عَلَى أَنَّ الرَّجُلَ سَوْفَةٌ)) (١).

إِنَّ هَذِهِ النَّصُوصَ مَعَ طَوَّلِهَا إِنَّمَا تُؤَكِّدُ عَلَى قَضِيَّةِ الْمَعْنَى فِي الْإِسْتِعَارَةِ ، وَلَنْ الْمَعْنَى هُوَ مَرَكِزُ الْعَلَاقَةِ
بَيْنَ اللَّفْظِ وَمَا اسْتَعِيرَ لَهُ ، وَهَذَا عِنْدَ عَبْدِ الْقَاهِرِ بِمِثَابَةِ الْقَانُونِ . (٢)

عَلَى أَنَّ الْإِسْتِعَارَةَ مِنْ أَقْسَامِ الْبَدِيعِ ، وَلَنْ يَكُونَ النِّقْلُ بَدِيعًا حَتَّى يَكُونَ مِنْ أَجْلِ التَّشْبِيهِ عَلَى الْمُبَالَغَةِ ذَلِكَ لَنْ
الْإِسْتِعَارَةِ اسْمٌ لِلضَّرْبِ الْمَخْصُوصِ مِنَ النِّقْلِ دُونَ كُلِّ نِقْلٍ ، وَلَنْ الْمَنْقُولُ مِنْ أَجْلِ التَّشْبِيهِ أَحَقُّ بِأَنْ يُوَصَفَ
بِالْإِسْتِعَارَةِ وَلَنْ عِلَاقَةُ الْمِثَابَهَةِ الْمُرْتَبِطَةُ بِالْمَعْنَى لَا تَنْصُورُ إِلَّا إِذَا عَلِمْنَا أَنَّ ((وَلَكِ الْمَعِيرُ لَا يَزُولُ عَنْ
الْمُسْتَعَارِ ، وَلَسْتَ حَقْلَهُ إِيَّاهُ لَا يَرْتَفِعُ ، وَلَمْ لَا ؟ فَالْعَارِيَّةُ إِنَّمَا كَانَتْ عَارِيَّةً لِأَنَّ يَدَ الْمُسْتَعِيرِ يَدٌ عَلَيْهَا ، مَا دَامَتْ يَدُ
الْمُعِيرِ بَاقِيَةً ، وَمِثْلُهُ غَيْرُ زَلَالٍ ، فَلَا يُنْصُورُ لَنْ يَكُونَ لِلْمُسْتَعِيرِ تَصَرُّفٌ لَمْ يَسْتَفِدْهُ مِنَ الْمَالِكِ الَّذِي أَعَارَهُ ،
وَلَا أَنْ تَسْتَقِرَّ يَدُهُ مَعَ زَوَالِ الْيَدِ الْمَنْقُولِ عَنْهَا ، وَهَذِهِ جُمْلَةٌ لَا تَرَاهَا إِلَّا فِي الْمَنْقُولِ نَقْلَ التَّشْبِيهِ)) . (٣)

ذَلِكَ لِأَنَّنَا لَا نَسْتَطِيعُ جَرِي الْأِسْمِ عَلَى الْفَرْعِ مِنْ غَيْرِ أَنْ نَحُوجَهُ إِلَى الْأَصْلِ ، إِذْ إِنَّ الْعِلَاقَةَ بَيْنَ الطَّرْفَيْنِ
هِيَ الْمَسْوُوعُ الْأَسْلَسُ لِمَعْلِيَةِ النِّقْلِ فِي الْإِسْتِعَارَةِ الَّتِي هِيَ فِي الْأَصْلِ ادْعَاءُ دُخُولِ الْمَشْبَهَةِ فِي جِنْسِ الْمَشْبَهَةِ بِهِ
مُبَالَغَةً وَتَخْيِيلًا .

وَلَمَّا مَضَيْنَا مَا أوردناه عَنْ عَبْدِ الْقَاهِرِ فِيمَا يَخُصُّ مَفْهُومَ الْإِسْتِعَارَةِ وَطَبِيعَتِهَا فِي اللُّغَةِ وَالْعَادَةِ
هُوَ نَفْسُهُ مَا رَأَيْنَاهُ عِنْدَ " ابْنِ الْأَثِيرِ " (٦٣٧ هـ) الَّذِي بَيْنَ السَّبَبِ فِي تَسْمِيَةِ الْإِسْتِعَارَةِ بِالْإِسْتِعَارَةِ قَائِلًا :-
" إِنَّمَا سُمِّيَ هَذَا الْقِسْمُ مِنَ الْكَلَامِ اسْتِعَارَةً ، لِأَنَّ الْأَصْلَ فِي الْإِسْتِعَارَةِ الْمَجَازِيَّةِ مَأْخُذٌ مِنَ الْعَارِيَّةِ الْحَقِيقَةِ
الَّتِي هِيَ ضَرْبٌ مِنَ الْمَعَامَلَةِ ، وَهِيَ أَنَّ يَسْتَعِيرُ بَعْضُ النَّاسِ مِنْ بَعْضِ شَيْءٍ مِنَ الْأَشْيَاءِ ، وَلَا يَقَعُ ذَلِكَ إِلَّا
مِنْ شَخْصَيْنِ بَيْنَهُمَا سَبَبٌ مَعْرِفَةٍ مَا يَقْتَضِي اسْتِعَارَةَ أَحَدِهِمَا مِنَ الْآخَرِ شَيْئًا ، وَإِذَا لَمْ يَكُنْ بَيْنَهُمَا سَبَبٌ مَعْرِفَةٍ
بُوجِهِ مِنَ الْوُجُوهِ ، فَلَا يَسْتَعِيرُ أَحَدُهُمَا مِنَ الْآخَرِ شَيْئًا ، إِذْ لَا يَعْرِفُهُ حَتَّى يَسْتَعِيرَ مِنْهُ ، وَهَذَا الْحُكْمُ جَارٍ فِي
الْإِسْتِعَارَةِ الْأَلْفَافِظِ بَعْضُهَا مِنْ بَعْضٍ ، فَالْمِثَابَرَةُ بَيْنَ اللَّفْظَيْنِ فِي نَقْلِ الْمَعْنَى مِنْ أَحَدِهِمَا إِلَى الْآخَرِ كَالْمَعْرِفَةِ
بَيْنَ الشَّخْصَيْنِ فِي نَقْلِ الشَّيْءِ الْمُسْتَعَارِ مِنْ أَحَدِهِمَا إِلَى الْآخَرِ " . (٤)

نَلْمَحُ فِي هَذَا الْكَلَامِ أَنَّ مَعْنَى مِصْطَلَحِ " اسْتِعَارَةٍ " فِي اللُّغَةِ هُوَ مَعْنَاهُ نَفْسُهُ الْمِصْطَلَحُ عَلَيْهِ لَدِي
الْبَلَاغِيِّينَ ، وَكَمَا أَنَّ الْإِسْتِعَارَةَ بَيْنَ النَّاسِ لَا تَقَعُ إِلَّا مِنْ شَخْصَيْنِ بَيْنَهُمَا سَبَبٌ مَعْرِفَةٍ حَتَّى إِذَا لَمْ يَكُنْ بَيْنَهُمَا
سَبَبٌ مَعْرِفَةٍ بُوجِهِ مِنَ الْوُجُوهِ ، فَلَا يَسْتَعِيرُ أَحَدُهُمَا مِنَ الْآخَرِ شَيْئًا ، فَكَذَلِكَ يَشْتَرِطُ وَجُوبُ عِلَاقَةِ بَيْنِ

(١) الْأَسْرَارُ ، ص ٢٢٣ / ٢٢٤

(٢) رَاجِعِ الْأَسْرَارُ ، ص ٤٠٢

(٣) رَاجِعِ الْأَسْرَارُ ، ص ٤٠٣

(٤) ابْنُ الْأَثِيرِ / الْمَثَلُ الْمَعَارِفُ / ج ٢ ، ص ٧٧

المنقول عنه والمنقول إليه في الاستعارة المجازية ، وهذا الشرط مما لوجب عموماً الشعر ضرورة وجوده ، وهو ما سنتحدث عنه باسم (العلاقة) في الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، التي هي المناسبة بين المعنى المنقول عنه والمنقول إليه ، وسميت بذلك " لأن بها يتعلق ويرتبط المعنى الثاني بالأول فينتقل الذهن من الأول للثاني .^(١)

ولقد عرف علماء البلاغة الاستعارة تعريفات عديدة ، مرت هذه التعريفات في سلسلة تطور زيادة وتحديداً ، شأنها شأن أي مصطلح له على مر العصور مفاهيم ومقاصد ، فهي عند " الجاحظ " : تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه ، وعند " المبرد " ، نقل اللفظ من معنى ، وعند " ابن قتيبة " : اللفظ المستعمل في غير ما وضع له إذا كان المسمي به بسبب من الآخر أو كان مجاوراً له أو مشاكلاً ، وعند " ثعلب " : أن يستعمل للشيء اسم غيره أو معنى سواء ، وهي عند " ابن المعتز " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها ، وهي عند " علي عبد العزيز الجرجاني " : تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة ، وعند " أبي هلال العسكري " : نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره ، وعند عبد القاهر الجرجاني ، أن يكون لفظ الأصل في الموضع اللغوي معروفاً بتل الشواهد على أنه اخص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر ، وغير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هنا كالمعارضة .

وعند " فخر الدين الرازي " : ذكر الشيء باسم غيره ، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه ، وعند " ابن الأثير " : نقل المعنى من لفظ إلى لفظ للمشاركة بينهما مع طي* ذكر المنقول إليه ، وعند " السكاكي " : أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في عالم المشبه به .

وهي لدى ابن " أبي الاصبع المصري " : تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه ، ولدي " الخطيب القزويني " ، هي ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له . وعند " يحيى بن حمزة العلوي اليمني " تصييرك الشيء للشيء ، وليس به ، وجعلك الشيء للشيء وليس له بحيث لا يلحظ معنى الشيء لا صورة ولا حكماً .

وبنصر " يحيى العلوي " هذه القيود بقوله : تصييرك الشيء للشيء وليس به ، وجعلك الشيء للشيء وليس له شامل لنوعي الاستعارة ، فالأول : كقولك : لقيت أسداً ، والثاني كقولك : رأيت رجلاً أظفاره ووفرة ، وقصدت رجلاً تتقاذف أمواج بحره ، وفلان بيده زمام الأمر ، وقولنا : بحيث لا يلحظ فيه التشبيه صورة ، كقولك زيد كالأسد ، ومثل البحر ، فإن ما هذا حاله ليس من باب الاستعارة في شيء ، لما يظهر فيه من

(١) القزويني : مختصر السند على تاليفه للمقاصد / ج ١ / ص ٤١ .

صورة التشبيه واحد البابين مغاير للأخر . (الطراز / ج ١ / ص ٢٠٢) .

ومن هذه التعريفات ، وقد رتبنا تاريخيا ، نلحظ التطور والنمو الذي طرأ علي الاستعارة بتقدم الزمن ، وكما تطورت في تعريفها ، تطورت في قبولها ورفضها وحسنها وقبحها ، فبينما كانت في أول أمرها عامة تشمل المجاز بأنواعه ، نجد الزمن يتطور ، ويتضح التعريف شيئا فشيئا بحيث اشترطت العلاقة بين طرفيها ، ثم كشف عن الغرض من استعمالها ، وتبين للفرق بينها وبين التعبير بحقيقتها ، ثم بينها وبين كل من المجاز المرسل ، والكناية ، والتشبيه محذوف الأداة ، علي غرار ما سنري كل ذلك في مواضعه من خلال صفحات هذا الدرس .

كما تطورت النظرة إليها ، فبينما يخرج " قدامة " الاستعارة بعيدة التصوير تلك التي تعتمد علي التشخيص من الاستعارة المقبولة ، ويُعد فاجئها معاطلة نجد الزمن يتقدم ويُقبل ما رفضه " قدامة " . كما رفض " الخفائي " الاستعارة المبنية علي استعارة أخرى ، ثم يتطور الزمن ، ويقبلها " ابن الأثير " ضياء الدين ، وهكذا يثري هذا التطور درسها علي غرار ما نري من خلال دراسة لخرى أعدت لهذا الغرض مما يحدد مظاهر هذا التطور ودلالاته^(١).

والهزمة والسين والناء في الكلمة تعيد الطلب . كما هو المتبع في اللغة^(٢) وكان الذي يشبه معنسي بمعنى تشبيهها مضمر في نفسه يطلب جريان اسمه عليه مبالغة في دعوي الاتحاد ، ثم جعل هذا بمثابة دليل علي الامتزاج والانصهار بين الطرفين .

ونحن عندما نقول إن الاستعارة تقوم علي التشبيه ، وتبني عليه كما يبني البيت علي أسسه ويقوم علي عمده ، فإننا نعني أن المراد منه التشبيه الذي يضممه الممتعير في نفسه ، وهو بخلاف التشبيه الاصطلاحي الذي يكون بطرفين ومشبه ومشبه به ، وأداة ، ووجه ، وربما اشبهه علي كثير من الدارسين أن الاستعارة تقوم علي التشبيه وتتاسي التشبيه في أن واحد هو كلام كالمتناقض ... والحق أننا نستحضر في ذهننا نمسا ومصاهرة وارتباطا بين لفظ الممتعار والممتعار له ليصبح إطلاق الأول علي الثاني واستعماله في معناه خطوة أولى للاستعارة ، ثم بعد ذلك نتناسي التشبيه لتصح دعوي الاتحاد التي تهدف إلي المبالغة لأن بقاء معني التشبيه قد يُظن منه أن الهدف لا يعدو أن يكون إلحاق ناقص بكامل ، وهو ما يعني من التشبيه في الإصلاح وفي واحد من تعريفاته ، وعلي هذا فإن التشبيه وتتاسي التشبيه منفكان في الاعتبار والقصد ، والاستعارة تقوم علي التشبيه المضمر في النفس وهو معنوي لا لفظي ، وهو لا يمكن تناسيه إلا

(١) هذه الدراسة أعدناها منشورة تحت عنوان (مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين - دراسة تاريخية فنية) نشر الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩

(٢) الزركشي : البرهان في علوم القرآن / ج ٣ / ط ٢ / ص ١٣٢ .

بعد اعتبار وجوده واستحضاره في النفس.

ومن هنا نستطيع تلخيص خطوات الاستعارة ، وهي الانتقالات التي يستلزم اتباعها عند إجرائها ..
أولاً : يجب للتشبيه بين المعنيين تشبيها مضمراً في النفس ،

ثانياً : نتلصق ذلك التشبيه ودعوي الاتحاد ، ثالثاً : ننقل اسم المشبه به للمشبه ونطلقه عليه برهاناً علي دعوي الاتحاد ، رابعاً : ملاحظة العلاقة والارتباط الحاصل بين المعني المنقول عنه والمعني المنقول إليه ، خامساً : لابد من وجود قرينة مانعة من إرادة المتكلم المعني الأصلي وهي بمثابة الدليل علي المقصود فمثلاً حين نجري الاستعارة في قوله تعالى : (اهبطا الصراط المستقيم) نقول : شبهنا الدين الحق (وهو الإسلام) بالسبيل الواضح الذي هو الصراط تشبيها مضمراً في النفس ، ثم أدرنا العلاقة المتشابهة بينهما وهو أن كلا منهما يوصل للقصد ، والمرحلة الثالثة تتمثل في تناسلنا ذلك التشبيه وادعائنا اتحاد المشبه مع المشبه به ، ثم أخذنا اسم المشبه به وهو الصراط فأطلقنا علي المشبه الذي هو الدين الحق بادعاء أنه عنه علي سبيل الاستعارة ، وأخيراً هناك القرينة المانعة من أن يراد من الصراط معناه الأصلي وهي إسناد الهداية إليه تعالى لأنها إما تطلب من الله في الدين .

وبعد أن عَرَفْنَا أن الاستعارة مبنية علي التشبيه نقول : إن لركان الاستعارة ثلاثة ، المستعار منه ، والمستعار له (المشبه به ، والمُشَبَّه) وهما الطرفان والمستعار وهو اللفظ المنقول ^(١) ، ولابد من إعمال أداة التشبيه ووجه الشبه حتي يمكن تناسل التشبيه وادعاء أن المشبه من جنس المشبه به ، ولهذا لا تقع الاستعارة في العَلَم الشخصي لأن الجنس يقتضي العموم ، والعَلَم ينافي ذلك العموم بما فيه من التشخيص إلا إذا تضمن وصفية قد اشتهر بها كتضمن " حاتم " لصفة الكرم ، " وسخيان " لصفة الفصاحة ، وبإقل " لصفة البري " ينضج عند ذلك اعتبار العَلَم كلياً تجوز استعارته ، تقول رأيت حاتماً ، ومررت بإقل بدعوي كلية حاتم ، وبإقل في جنس الجود والبري ، وقد عبر عن ذلك المرزوقي في الحماسة بقوله :-
" والأعلام لا يدخلها المجاز ولكن تستعار إذا حصل بها القصد وأيّن معها اللّبس عند الذكر " ^(٢)
بقي لنا في التعريف بالاستعارة توضيح أن " فن الاستعارة " جزء من " علم البيان " ، والبيان إنظار المقصود بأبلغ لفظ . وهو من الفهم وذكاء القلب ^(٣).

وبهنا في تعريف القدماء لمصطلح بيان ، تعريف السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) إذ إنه قال : ^(٤)

(١) يعني المشبه به ، لما المستعار منه فهو معناه لا لفظه .

(٢) المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى ٤٢١ هـ) شرح ديوان الحماسة / ج ٢ / ص ٥٧٠ .

(٣) لسان العرب (مادة بيان) / ج ٦ / ص ٢١٩ + ٢١٧

(٤) السكاكي : المختار / ص ١٧٦

(البيان إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه) ، معنى ذلك أن مصطلح بيان أصبح علما مستقلا من علوم البلاغة على يد السكاكي ، وخاصة بعد أن قسم علم البلاغة إلى بيان ، ومعاني ، ومحسنات ، لطلق عليها فيما بعد اسم (البديع) ، وبذلك تحدد مصطلح بيان ، وأخذت البلاغة العربية صورتها النهائية بعد أن جمعت أصنافا ثلاثة ، صنف يبحث فيه عن الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الأحوال و هو علم المعاني (١).

علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه و هو " علم البيان " (٢) ، و هو ذلك الصنف الذي يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي و ملازمه ، فقد ينطق باللفظ و لا يبراد منطقوه بل يبراد لازمه و إن كان منفردا كقولنا : زيد أسد ، فلا نريد حقيقة الأسد المنطوقة و إنما نريد شجاعته اللازمة ، المسندة إلى زيد ، و قد نريد باللفظ المركب للدلالة على ملازمه ، كما نقول : زيد كثير رماد القدر ، ونريد ما لازم من ذلك وهو الجود ، وقرى الضيف ، لأن كثرة الرماد ناشئة عنها فهي دالة عليها ، وهذه كلها دلالات زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد المركب (٣) .

وبعبارة أخرى ، هو ذلك العلم الذي له أصول وقواعد يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه ، أي يعرف من حصل تلك الأصول كيف يعبر عن المعنى الواحد بعبارات بعضها أوضح من بعض ، فكرم زيد مثلا يدل عليه تارة بقولنا : زيد حاتم ، وتارة بقولنا : زيد بحر ، وتارة بقولنا : مهزول الفصيل ، وتارة بقولنا : فاض إنعام زيد علي الأنام (٤).

وبالنظر في هذا المثال يتحقق حد البيان الذي يبحث في تأدية المعنى بأساليب مختلفة في وضوح الدلالة على المعنى المراد ، ومعنى هذا بعبارة موجزة ، أن علم البيان هو علم الأساليب التي يستعملها الأدباء في الإبانة عن معانيهم ، وذلك باستعمال التشبيه ، أو المجاز ، أو الاستعارة أو الكناية .
لما الصنف الثالث فيبحث فيه عن وجوه تحسين الكلام وترتيبه بنوع من التنسيق بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ؛ ووضوح الدلالة وهو ما يعرف بعلم " البديع " ، وإن سماه السكاكي محسنات (٥).
وهذه الوجوه ضربان : ضرب يرجع إلى المعنى ، وضرب يرجع إلى اللفظ .

وهكذا أصبح مصطلح بيان عنواناً له قواعد وألسه بوساطتها يمكن إيراد المعنى الواحد في صور مختلفة

(١) القزويني : الإيضاح : ج ١٦ / ٨٤ .

(٢) القزويني : الإيضاح : ج ١ / ٩٠ .

(٣) حلي الجنادي : فن التشبيه / ج ١ / ٢٠٤ . حلي شرف في التصوير البياني ص ١٩٣ .

(٤) المحلوي : أنوار البديع في الصرف والنحو والمعاني والبديع / ص ٢١٤ .

(٥) الإيضاح / ج ٢٢ / ٤٧٧

بعضها أوضح من بعض ، وتركيب مختلفة الوضوح مع مطابقة كل منها لمقتضي الحال ، فالمحيط بعلم البيان المطلع علي كلام العرب منظومه ومنثوره إذا أراد التعبير عن أي معنى يدور بذهنه ويجول بخاطره استطاع أن يختار من من فنون القول ، وطرق الكلام ما هو أقرب لقصده وألنق بفرضه بطريقة تبين عَمَّا في نفس المتكلم من المقاصد وتوصل الأثر الذي يريده إلي السامع مع المقام المناسب له .

وقد أشار " الرازي " نقلا عن عبد القاهر إلي نوع الدلالة المطلوبة في الاستعارة وهي أن نقول : المعنى ، ومعنى المعنى ، فتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، وهو الذي يفهم منه بخير وساطة ، وتعني بمعنى المعنى - المعنى الثاني - وهو أن يفهم من اللفظ معنى ثم يفيد ذلك للمعنى معنى آخر ^(١) ، والحقيقة أن الصور البيانية كلها داخلة في هذه الدلالة الثانية .

وأن التشبيه أصل أساسي من أصول الصور البيانية لتصويره المعنى تصويرا هادئا يمكن الانتقال منه - إذا ما أردنا التعمق في التصوير - إلي الاستعارة ، فهذه هي الطرق المختلفة في الدلالة علي المعنى وضوحا وخفاء ، وقد ذكر الزركشي في كتابه " البرهان في علوم القرآن " ما يفيد بأن التشبيه ضمن صور البيان ، ثم إنه ليس بمجاز لأنه معنى من المعاني ، وله ألفاظ تكل عليه وضما ، وليس فيه نقل اللفظ عن موضعه ، وإنما هو توطئه لمن سلك سبيل الاستعارة ، ولتمثيل كالأصل لها وهي كالفرع له ، وهذا الرأي هو ما رده عبد القاهر دائما في أثناء حديثه عن الاستعارة ^(٢).

قصاري القول : المراد بالبيان هو الكشف والإيضاح كما عرفه المتقدمون ، وقد عرّفه العلوي في طرازه من أنه العلم الذي يعرف به أسرار التركيب المختلفة أو العلم بجواهر الكلمة المفردة والمركبة . وما دامت الاستعارة يتضمن استعمالها الهدف ونفسه والغرض عينه ، فهي جزء من علم البيان دون أن نلّف أو ندور مع السكاكي ومن خلفه من بعده في مباحث الدلالات وغيرها بأسلوبه المنطقي الكلامي ^(٣).

(١) فخر الدين الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإجمال / ص ١٩ .

(٢) البرهان في علوم القرآن : ج ٣ / ص ٤١٥ .

(٣) ويمكننا معرفة المزيد من لقاء الضوء علي هذا العلم بالرجوع إلى :-

الحصري الفيروزي : زهر الأناب / ج ١ / ص ١٥ / ١٠٨

الجليل : البيان والتمثيل / ج ١ / ص ٧٥

ابن قتيبة : حيون الألفاظ / ج ٢ / ص ١٨٢

الرماني : الفنت / ص ٩٨

ابن الأثير : المعش السائر / ج ١ / ص ٤٠ ، ٤٤ ، ٢٩

عبد القاهر : الدلائل / ص ٣٥

القرطبي : الإيضاح / ج ٢ / ص ٩

ابن وهب : البرهان في وجوه البيان / ص ١٣٩ .

الفصل الثاني

أنواعها

القسم الأول : باعتبار ذاتها " إلى محققة ، وتخييلية "

فأما المحققة فهي أن يذكر اللفظ المستعار مطلقا كقولك : رأيت ليدا ، تريد رجلا شجاعا ، والضابط لها أن يكون المستعار له ^(١) . لمرا محققا حسا أو عقلا ، بأن يكون اللفظ منقولا إلى أمر معلوم يمكن الإشارة إليه إشارة حسية أو عقلية ، فالأول ، كقولك " رهبر بن أبي سلمى " : ^(٢)

لَدَيَّ لَبْدٌ شَامِي الْمِلَاحِ مَقْدَفٍ لَهُ لَبْدٌ لَطْفَرَةٌ ثُمَّ نَقَلَمُ

وكقول " عنتره بن شداد العبسي " : ^(٣)

وَلَقِيتُ فِي قَبْلِ الْهَجِيرِ كَتِيبَةً فَطَعَنْتُ قَوْلَ فَلَاسٍ أَوْلَاهَا
وَضَرَبْتُ قَرْنِي كَتِيبُهَا فَتَجَدَلَا وَحَمَلْتُ مَهْرِي وَسَطَهَا فَمَضَاهَا

وذلك لأن المستعار له في البيت الأول الرجل للشجاع ، أو الجيش القوي وهو محقق حسا ، وكذلك الأمر في البيت الثاني في قول عنتره ، فالمستعار له هم القوم ورئيسهم .

والثاني ، العقلي ، كقوله تعالى : " اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ " ، وذلك لأن المستعار له ملة الإسلام ، أي الأحكام الشرعية ، وهي محققة عقلا . وأما قوله تعالى : " فَلَا تَقْهَرْ آلَهُ لِباسُ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ " ، فعلي ظاهر قول الشيخ جار الله العلامة " لزم مخضري " استعارة عقلية ، لأنه قال : شبه باللباس - لاشتغاله علي اللابس - ما غشي الإنسان والتمس به من بعض الحوادث .

وعلي ظاهر قول " السكاكي " صاحب المفتاح حسية لأنه جعل اللباس استعارة لما يلبسه الإنسان عند جوعه وخوفه من امتناع اللون ورتانة الهيئة ^(٤) .

هذا ، وأصل الذوق بالفهم ، ثم قد يستعار فيوضع موضع الابتلاء والاختيار تقول في الكلام ، ناظر فلانا ، وذق ما عنده أي تعرف واختبر ، وركب الفرس وذقه ، يقول " الشماخ بن ضمرل النبطي " : -

فَذَاقَ فَأَعْطَتْهُ مِنَ اللَّيْنِ جَاتِباً كَفَى وَلَهَا أَنْ تُعْرِقَ السَّهْمَ حَاجِزُ

^(١) المقابلة المتروكة في الاستعارة التصريحية .

^(٢) شدة السلاح : أي ذو شوة (أو شدة) ويجوز حذف الواو فيقال : شاك . علي وزن فعل (مثل خوف) - وأورد بالأند الجرش ، إذ حمل لفظ قبيل على الأسد ، والمقلف الغيل كثير اللحم - ولقد جمع ليد ، ولقد شعر متركب بين قتلي الأسد إذا لم وأرد باللفظ : سلاح ، أي سلاحه ثم الحيد (من سلقته ص ٢١ - شعر زهير صنعة الأعداء الشنتري) .

^(٣) ديوانه - والإيضاح ج ١٠٧/٢

^(٤) مفتاح العلوم ج ١/ ١٧٩ - والإيضاح ج ١٠٨/٢ (الفصل ١١٢) ، ويرى صاحب الطراز . أن الآية ، مع أنها تحتمل التحليل ، فهي أيضا تحتمل " التحليل " لأن الله تعالى لما ابتلاهم لظفرهم يتصل هاتين الياطين . وأما استعار اللباس ههنا مبدلة في الاشتغال طويها ، أخذ لفظه في تصوير ما للمستعير منه من التخاطبة والسرور والاسترسال ، والشمول وعلة المزيد البيان في ذلك ، أما القول في التحليل فلهذا لم يذكر ما يري ، علي الإنسان عند شدة الخوف والجوع من الضيق والهزال ، وفتق أو الصفرة ، ورتانة الهيئة ، ورفقة الحال ، وحصول القلق ، والفتل ، ما يضاهي الملابس في اختلاف أحوالها ، وألفها (راجع الطراز لخطوي / ج ١/ ٢٣٥ + ٢٣٦) .

أي أن لها حاجزاً يمنع من إغراق أي فيها لين وشدة ، ونفت القوم إذا جنبت وترها يعلم أئنه هي أم صلبة ؟ (١). ومثل ذلك قوله تعالى: (ولباس التقوي) (٢)، وقد استعير اللباس هنا لما ظهر عنه من السكينة ، والإخبات، والعمل الصالح (٣).

والثانية : أي " التخيلية " ، هي ما كان " المستعار له " فيها غير محقق لا حساً ولا عقلاً ، بل تكون صورة وهمية خالصة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسمه (٤).

كلفظ " الأظفار " في بيت الهذلي ، الذي يقول فيه :-

وإذا السمنية نُشِبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنفَعُ

فإنه لما شبه المنية بالسبع في الاغتيال ، أخذ الوهم بصورها بصورته ، ويخترع لها لوزمه ، فاخترع صورة كصورة الأظفار ، ثم أطلق عليه لفظ الأظفار استعارة تصريحية تخيلية ، لما كونها تصريحية، فلأنه صرح فيها بلفظ المشبه به ، وهو اللازم الذي لطلق على صورة وهمية شبيهة بصورة الأظفار الحقيقية . أما كونها تخيلية : فلأن المستعار غير محقق لا حساً ولا عقلاً ، والقرينة على نقل الألفاظ من معناها الحقيقي إلى المعنى المتخيل إضافتها "إلى المنية " .

وبعبارة أخرى : لما شُبِهُت المنية بالسبع أخذت القوة للمفكرة تتخيل للمنية صورة شبيهة بالأظفار ، فشبهت الصورة المتخيلة بالصورة المحققة ، واستعير لفظ الأظفار من الصورة المحققة إلى الصورة المتخيلة ، عن طريق الاستعارة التخيلية (٥).

والاستعارة الثالثة : وهي ما تحتمل "التحقيقية" "والتخيلية" ، نحو قول زهير ابن

أبي سلمى :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَعُرِّيَ الْأَرَأْسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلُهُ (٦).

الصحو هنا خلاف السكر ، وأراد به السلو ، وأقصر باطله ، أي امتنع باطله عنه ، وتركه بحاله، والمراد انتهى غيه ، والتعرية هنا الإزالة ، أي أنه ترك ما كان يرتكبه زمن الحب من الجهل ، والغنى ، وأعرض عن معاودة ما كان يرتكبه ، فبطلت آلاته ، فشبه الصبا بجهة من جهات المسير ، كالحج ، والتجارة ، قضى من تلك الجهة حاجاته ، فبطلت آلاته وتوقفت ، تشبيهاً مضمرافى النفس ، وحذف الجهة ورمز لها بالأقراس والرواحل .

(١) ابن قتيبة / تأويل مشكل القرآن : ١٦٤ - ولشعر والشعراء ج ١ / ٣٢٢ .

(٢) الاعراف / ٢٦ .

(٣) تأويل مشكل القرآن / ١٦٥ .

(٤) الطراز / ج ١ / ٢٢٢ / ٢٢٣ .

(٥) راجع السابق بصفحة .

(٦) ديوان زهير صنعة الأعلام الشننري / دار الأفاق الجديدة بيروت / ٤٥ .

" فالجهة هي " المكنية عند الجمهور " ، وإثبات الأفراس والرواحل لها " تخيلية " عدهم (١)

والأفراس والرواحل مستعملان في حقيقتهما عندهم أيضاً ، لما عند " السكاكي " فيجوز أن تكون الأفراس والرواحل استعارة تحقيقية إن أريد بها دواعي النفس وشهواتها ، والقوي الحاصلة لها في استيفاء الذات ، وأريد بها لسبب اتباع الغي من المال ، والأعوان ، لتحقيق معناها عقلاً ، ويجوز أن تكون " تخيلية " عنده أيضاً إن جعلت الأفراس والرواحل مستعارة لأمر وهي تُخِيل للصبا بمعنى الميل إلى الجهل والفتنة (٢) ومما يمكن تنزيله منزلة هذين الوجهين (للتخييل والتحقيق) قوله تعالى : " وَأَخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذَّلْمِ مِنَ الرَّحْمَةِ " (٣) . فإذا جعلناه من باب التخييل ، فتقريره ، هو أن الله سبحانه وتعالى أمر الولد بأن يلين لوالديه جانباً ، ويتواضع ، فاستعار لفظ " الجناح " منها به علي التخييل في الاستعارة بطريق المبالغة في طلب أن يكون الولد لأبويه كالطائر لفرخه في فرط حنوه عليه ، وتعطفه علي محبته ، فجعل الذل طائراً علي طريق الاستعارة ، ثم أخذ اللوم في تصوير ما للمستعار من الآلات ، والجوارح ، ثم أضاف اسم الجناح إلي الذل رعاية في تحصيل البلاغة وتمام المعني المراد . وإذا جعل من باب " التحقيق " فتقريره أنه لما أراد المبالغة في لين الجانب للأبوين من جهة الولد ، استعار لفظ الجناح للتأمل والتواضع ، ونزله منزلة الجناح في التصاقه بالتراب ، وإسباله في التغطية للفرخ مبالغة في لين المريكة ، وحسن التأمل للوالدين بالرعاية والحب كما يظلل الطائر صغار فراخه (٤) .

وفي إطار هذا التقسيم الأول : (تقسيم الاستعارة باعتبار ذاتها) تنقسم الاستعارة إلي " التصريحية " ، و " المكنية " ، أو المصرح بها والمكني عنها (٥) ، وهذا التقسيم هو ما أشار إليه عبد القاهر بقوله : الاستعارة المفيدة قسمان :-

أحدهما : أن تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلي شئ آخر ثابت معلوم فتجربه عليه ، فعندما نقول : " رأيت اسداً " تريد رجلاً شجاعاً ، فأنت كمن قال رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته بقوة بطشه ، فتدع ذلك وتقول : رأيت اسداً ، فهناك الاسم ، وهو الأسد ، وقد تتولد شيئاً معلوماً ، وهو للرجل الشجاع ، ونقل الأسد عن مسماه الأصلي ، وهو الحيوان المفترس ، فجعل اسماً للرجل الشجاع علي سبيل الاستعارة (التصريحية) ، والمبالغة في التشبيه (٦) .

(١) فخر / ج ١ / ٢٣٣ / ٢٣٤

(٢) راجع الطراز ج ١ / ٢٣٣ / ٢٣٤

(٣) الإسراء / ٢٤

(٤) الطراز / ٢٣٤ / ٢٣٥

(٥) وهو تقسيم علي حسب ما يفكر من طرفين ، ولم يصرح بهذين الأساطين (إلا فيما بعد عبد القاهر) (انظر حديث السكاكي عليها في ملاحق / ١٧٦)

(٦) راجع الأمراء (ط الشيخ شقر) ص ٤٤ / ٢٠ وراجع الدلائل ص ١٧

إذن الاستعارة " التصريحية " هي التي صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه ، ففسي قوله تعالى : " وَاللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوَّلَآؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ " (١) .

فالطاغوت كل ما يعبد من دون الله ، كالأصنام ، والأوثان ، لأنه يطني علي الإنسان فيخلو في الكفر والمعاصي ، واستعيرت الظلمات للكفر ، والنور للإيمان ، والمعني المشترك بين الظلام والكفر هو الضلال والتخبط ، وبين النور والإيمان هو الهدية ، والرشاد ، فصرح بلفظ المشبه به ، وحذف المشبه علي سبيل الاستعارة التصريحية ومثال ذلك أيضا ، قوله عز اسمه : " وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ " أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ " (٢) فقد استعيرت الأودية للمقصد الشعرية التي يعمدون إليها ويلخصونها بالفنتهم ، ويصوغونها بالفكارهم ، وخص الأودية بالاستعارة دون الطرق والمساك ، لأن المعاني الشعرية تستخرج بالفكرة والروية ، والفكرة والروية فيهما خفاء وغموض ، فلهذا كان استعارة الأودية لها لثبته وأليق .

وثانيهما : أن يؤخذ الاسم عن حقيقته ، ، ويوضع موضعاً لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال : ما هو ذا المراد بالاسم ، والذي استعير له ، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ، ونائباً منابه ، وذلك كقول " لبيد بن ربيعة " :

وَعَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَفِرَّةَ إِذْ أَصْبَحَتْ بِبَدْرِ الشَّمَالِ زِمَامَهَا .

لأنه جعل للشمال بدأ ، و من الواضح ، أنه ليس هناك شيء يشار إليه يمكن أن تجري الابد عليه ، كإجراء الأسد علي الرجل في قولك : " لبيدي لي أسد يزئير " ، وإجراء الظباء علي النساء (٣) . وإنما غايته التي لا مطلع وراءها أن تقول : " لرد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء بقلبه ، فاستعار لها " اليد " حتي يبلغ في تحقيق الشبه ، وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم " اليد " وهنا ، في استعارتها للشمال وإذا رجعت إلي الحقيقة ، ووضعت الاسم المستعار في موضعه الأصلي ، لا يلقاك من المستعار نفسه ، بل مما يضاف إليه (٤) .

ثم يعود صاحب " الأسرار " مؤكداً ذلك في موضع آخر حيث يقول :-

" ألا تري أنك لم ترد أن تجعل الشمال كاليد ، ومشبهة باليد ، ولكلك أردت أن تجعل " الشمال " كذي ليد من الأحياء ، وغرضك أن تثبت له حكم من يكون ذلك الشيء في فعل أو غيره ، لا نفس ذلك الشيء فاعرفه " (٥) .

(١) البقرة / ٢٥٧

(٢) الشعراء / ٢٢٤ + ٢٢٥ وراجع الطراز للطوي ج ١ / ٢١٤ والمثال السائر ج ٩٦ / ٢ وللشيخ سيد قطب : التصوير الفني في القرآن / ٧٢

(٣) الأسرار / ٤٥ / ٤٤

(٤) راجع الأسرار / ٤٦ / الإيضاح ج ٢ / ٤٤٤ + ٤٤٥

(٥) راجع الأسرار / ٤٧

وقصاري ما أراده الشاعر من معنى البيت :- أنه في الألم التي تشتد فيها الرياح الشمالية ، ويقسو البرد ، كان الكريم الجواد ، والرجل الذي يكشف عادية تلك الشدائد عن الناس بإيقاد اللبران ، وفري الضيفان ، ولكنه لما شبه الشمال لتصرفها القرة على حكم طبيعتها في التصريف ، بالإسمان المتصرف لما زعمه بوده ، أثبت لها " اليد " علي سبيل " التخييل " ، وحكم الزمام في استعماله للقرة حكم اليد في استعمالها من الإنسان المملك بالزمام المتصرف في وجهته ، ليكون أبلغ في تصوير الشمال متصرف ، والضمير في أصبحت وفي زملها " للقرة " . إن هذه اليد التي تخيلها هي التي تملأ الدنيا برداً ، وزمهريراً ، وجوعاً ، وحياة شقية مما يدفع هذا الكريم إلى كشف الغمة ، ومحو الشدة .

وما هو ذا معنى " التخييل " بعينه ، إذ ليس هناك أمر مخيل من غير أن يكون له وجود ، ثم يستعار له أمر وجودي علي حد قول : صاحب الإشارات والتبهيئات (١) ، وهو استعارة اليد للشمال والزمام للقدادة . وهذا معناه أنه ليس للشمال شيء يستعار له اسم اليد ويجري عليه إجراء الأسد علي زيد مثلاً ، اللهم إلا في الخيال ثم يفرق شيخ البلاغة عبد القاهر بين القسمين قللاً :-

" هذا الضرب ، وإن كان الناس يضمونه إلي الأول حيث يذكرون الاستعارة فليسما سواء ، وذلك أنك في الأول تجعل الشيء للشيء ليس به ، والثاني تجعل للشيء شيء ليس له (٢) .

ومن أمثلة ذلك أيضاً - في الشعر الجاهلي - " قول تَلْبُطُ شَرًّا " واصفاً سيقه :-

إِذَا هَرَّةٌ فِي عَظْمٍ قَرْنٍ تَهَلَّتْ نَوَاجِدُ أَقْوَاهِ الْعَنَابِ لِلصَّوَالِجِ (٣)

وفي البيت استعارتان ، فقد جعل النواجذ تتהל وتلمع لمعان البرق في فم العناب التي تضحك كأنها إنسان فرح مسرور ، وهي مكنية تهكمية تترى بالمدح كما هو ملاحظ من سياقها .

وقول " أَيْ الطَّمْحَانِ الْقَيْنِي " :-

لَوْ كُنْتُ فِي رِيْمَانٍ تَحَرَّسَ بِهِ لَوَجَيْلُ لُخْبُويسٍ وَأَعْضَفُ أَلِفٍ
إِنَّ لَأَتَيْتَنِي حَيْثُ كُنْتُ مَنِيشِي يَسْخَبُ بِهَا هَادٍ بِأَمْرِي فَكَيْفُ (٤)

فالمنية في ذهن أبي الطمحن ناقة يسوقها إلي الإنسان لليل بارع لا يضل ، ولكن لها الطمحن لا يرسم لوحته بهذه الألوان الواضحة ، وإنما يعتمد علي التظليل في إخفاء بعض جوانبها إخفاء فنياً رائعاً ، فإذا المشبه به قد أخفي وراء هذه الظلال الفنية الجميلة ، ولكن الشاعر يشير إليه

(١) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتبهيئات في علم البلاغة ، ص ٢٢٨

(٢) الدلائل (ط الشيخ شاعر) ص ٦٧

(٣) المنزوي في شرح ديوان الحماسة / ج ١٨ / ١ ج ٢٣٦ / ٢

(٤) أبو العرج الأصفهاني : الأغاني (ج ١ ط بولاق) ص ١٢٢ " واختلف " من قوله وهو الذي يعرف الآخر - والجمع (لفة) ، بل : قلب الراء ، من باب قل ، إذا اتبعه .

ببعض خصائصه ، أو بشئ من لوازمه ، وإذا اللوحة التي يرسمها لفكرته تعتمد علي النور ، كما يقول أصحاب الرسم ، أو تعتمد علي الاستعارة المكنية ، كما يقول أصحاب البلاغة .
وقول " النَّابِغَةُ الذَّبِيتِي " :-

وَصَدِرَ أَرَاخُ اللَّيْلِ عَارِزٌ هَمٌّ تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزَنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ (١).

فقد استعار الليل في تجميعه الهموم ، وتكيسها صورة إراحة الراعي ليله ، أي ردها إلي حظائرها مساءً ، أي أنه جعل صدره مألفاً للهموم ، وجعلها ، أي الهموم ، كالنعم العازبة بالنهار عنه ، والرائحة مع الليل إليهم . وعن أيهما يحمل أسرار البلاغة ولطائفها ، يقول صاحب الكشف :-
من أسرار البلاغة ولطائفها أن يمسكتوا عن ذكر الشئ المستعار ، ثم يرمزوا إليهم بنكر شئ من روافده ، فينبهوا بذلك الرمز علي مكانه ويكون ذلك لقصد المبالغة ، والتأكيد ، ويكون لخطاب النكي دون الغني (٢). وينطبق هذا أيضا علي استعارة : للسان " لأمر مخيل " للحال " في قول القائل :
وَلَنْ نَطْفُتْ بِشُكْرِ رَبِّكَ مُفْصِحًا فَلِمَانَ حَسَالِي بِالشَّكَايَةِ قَطُوعُ (٣).

من غير أن يكون هناك شئ يحس لو ذات تحصل ، بمعنى أن في هذا اللون من الصياغة الاستعارية شيئا من التخيل ، وها هو ذا السبب في تسمية الاستعارة بأنها تخيلية كما سبق لقول .
• ويفصل بين القسمين " أنك إذا رجعت في القسم الأول (أي التصريحية) - إلي التشبيه الذي هو المغزي من كل استعارة تغيد ، وجدته يأتيك عفوا ، كقولك في (رأيت أسداً) رأيت رجلاً شجاعاً كالأسد ، ورأيت مثل الأسد ، أو شبيهاً بالأسد .

وإن رُمِّته (أي التشبيه) في القسم الثاني ، وجدته لا يوافقك تلك الموائمة ، ففي قول " لبيد " السابق ذكره ، لا وجه لأن تقول (إذ أصبح شئ مثل اليد للشمال) ، أو حصل تشبيه اليد بالشمال ، وإنما يتراءى لك التشبيه بعد أن تعمل للتأمل ، والفكر ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحنو الأول ، كقولك : إذ أصبحت الشمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة ، شبه المالك في تصريف الشئ بيده ، وإجرائه علي موافقته ، وجذبه نحو الجهة التي تقتضيها طبيعته وتحوها لإرادته .

أي أن غرضك أن تثبت للمستعار له حكم من يكون له ذلك الشئ في فعل أو غيره ، لا نفس ذلك الشئ ... (٤). وليس هذا الضرب من الاستعارة (أي المكنية) بدون الضرب الأول في إيجاب

(١) ديوانه - بتأليف محمد أبي الفضل إبراهيم - ط دار المعارف ١٩٧٧ ص ٤١ واقتطع من المجلد (١ ط) / ٢٦ / ٢٧ .

(٢) ولقد دأب " هوميروس " في أسلوبه أن يهب الحياة ما لا حياة فيه . وفي عباراته تتجلى حيوية التصوير ، وقوته ، ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو عن هوميروس ، قوله : (طار السهم) ، و " نفض سنان الرمح المجنون في عظام صدره " ، وإلي قاع الفودي سرحان ما لفظ لك الحجر القلبي ... الذي لا يمتحي) .

وهذه كلها من الاستعارات " التباسية " (الخطئية تأرسطو ص ٢٥ / ٢٥)
هذا ، ويطبق الدكتور غنيمي حلال في كتابه النقد الأدبي الحديث (ص ١٤٤) علي هذا بقوله : إن الاستعارة " التباسية " كما يشرحها أرسطو أقرب ما تكون إلي الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، ولكن الاستعارة المكنية في العربية مراعي فيها لفظ الذي يجرى فيه الاستعارة ، ولذا كلفت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة تقاً . إذ يمكن في مثال " أرسطو " أن نعد استعارة تصريحية علي أن تجري الاستعارة في القسوة ، ولكنه إجراء لا يعطي قوة للتأثير المرادة .

(٣) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتنبيهات / ٢٢٨

(٤) الأسرار / ٤٧

وصف الفصحاحة للكلام ، لا بل هو أقوى منه في اقتضاها والمحسن التي تظهر به ، والصور التي تحدث للمعاني بسببه أنق وأعجب ^(١).

ولئن أردت أن ترداد علماً بالذي ذكرت لك من أمره ، فانظر إلي قولهم : " هو مَرْخِي الجَنان وَمَلْقِي الزَّمام " ، لا وجه لأن تروم شيئاً تجري العنان عليه ، ويتلوه ، بل المعنى علي انتزاع الشبه من الفرس في حال ما يرخي عنقه ، ولئن ينظر إلي الصورة التي توجد من حاله ، تلك في العقل ، ثم يجاء بها فيعارها الرجل ويتصور بمقتضاها في النفس ، ويمثل ، ولو قلت : إن العنان هنا بمعنى للنهي ، وإن المراد أن النهي قد أبعد عنه ونحو ذلك ، دخلت في ظاهر من التكلف ، وأتعبت نفسك في غير جنوي ، وعانت زبادتك نقصاً ، وطلبك الإحسان إساءة ^(٢).

وهكذا يكون الأمر في قول زهير " الذي لوردناه من قبل : " وَعَرَّيَ الْفَرَسَ الصَّبَا وَرَوَّاجِلُهُ " لا نستطيع أن نثبت ذواتاً أو شبه الذوات نتناولها الأفراس والروحل في البيت ، علي حد تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة ، والمصاحب المذكور بالسقاء والمصاحبة ... وليس إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس إليه وبطل ، فصار كالأمر ينصرف عنه ، فتعطل آلاته ، وتطرح أدواته كالجهة من جهات المسير نحو الحج لو الغزو ، أو التجارة ، يقضي منها الوطر فتحط عن الخيل التي كانت تركب إليها ليودها ، وتلقي عن الإبل التي كانت تحمل لها قنودها ^(٣). ومما يفسد أكثر مما يصلح أن نتكلف القول بأن " الأفراس " عبارة عن دواعي النفوس وشهواتها أو الأسباب التي تنصر جانب الهوي وتلهب أريجته النشاط ، وتحرك مرح الشباب ، وهذا مما يتبعنا في غير جنوي ^(٤).

وهكذا يتبين لنا أن الاستعارة (المكنية) أكثر بلاغة في توكيد المعنى وتوضيحه ، وفي أعمال العقل واجتهاده من التصريحية ولقد عد " الصولي " الاستعارة المكنية لجل استعارة ، وأحسنها وكلام العرب جاري عليها . ^(٥)

ونحن إذا رجعنا إلي مباحث " علم النفس الأدبي " وجدنا تفسيراً يوضح لنا ، لماذا كانت الاستعارة المكنية أبلغ وأعمق من " التصريحية " ^(٦).

وهو تفسير لا يبعد كثيراً عما وجدناه عند عبد القاهر رجل القرن الخامس الهجري ، ذلك أن الاستعارة التصريحية تتضمن علميتين عقليتين ، الأولى : متمشية مع الحقيقة والواقع قائمة علي قاعدة تداعي المعاني ، وهي إدراك ما بين المشبه والمثبه به من تشابه ، ونظراً لأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية ، أما العملية الثانية ، فتتحقق في الاستعارة دون

(١) للدلائل (ط الشيخ طاهر) / ٤٦٦

(٢) الأفراس / ٥٠ / ١٩

(٣) الأفراس ص ٤٨ وقطر سر للصلمة ابن سنان الفخلفي ص ٢٣

(٤) راجع السابق ص ٤٨

(٥) أبو بكر الصولي : أخبار أبي تمام / ٣٧ - وقد ضرب الأمثلة المتنوعة علي ذلك .

التشبيه ، وهي عملية خيالية غير واقعية ، تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة ، فهما شخص واحد ، لا شخصان ، أما في الاستعارة المكنية فنجد ثلاث خطوات عقلية ، هما العمليتان السابقتان مضافاً إليهما عملية ثالثة متصلة بالعملية الثانية ، وهي تخيل لتصلف المشبه بما هو من خصائص المشبه به ^(١).

إذا قلنا مثلاً : " إن عين القدر ترعلكم " ، فإننا نرى (أولاً) ، شبهاً بين القدر والإنسان الذي يرعى الأثنياء ، ويريقها بعينه ، ثم ندعي (ثانياً) أن القدر هو إنسان لا لقل ، ثم اتينا (ثالثاً) بالقدر بما هو من لوازم الإنسان ، وهو " العين " ^(٢).

هذا ، ونحن كثيراً ما نستخدم مثل هذه العبارات دون أن ننتبه إليها ، كأنها تنوسيت حتى أصبحنا لا نشعر بها ، فنقول مثلاً : " إن حزن فلان عميق " أو " إن سلوكه مستقيم " ، والعمق والاستقامة من صفات الماديات وإسنادهما إلي المعنويات من قبيل الاستعارة المكنية أيضاً ، ومن ذلك قولنا : سلوك طائش ، وعقل ضيق ، وكلها استعارات تكاد تنسى ، والسبب في ذلك الإثاف والعادة ، وطول فترة الاستخدام . فالعمل الإرادي إذا تكرر مرات كافية في فترات متعاقبة ، أصبح ألماً لا يكاد يشعر به الإنسان ، ولذا يمكن أن نسمي هذه الاستعارات " الممنية " ، استعارات " غير شعورية " ، أو استعارات مبنية .

هذا ، ويرى بعض العلماء أن إسناد الحياة إلي الجمد ، وإسناد صفات الإنسان إلي غيره من الكائنات هو من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتقدوا ولا يزال يعتقدونها كثير من القبائل البدائية التي ترى الحياة نعم جميع الظواهر الطبيعية سواء ما كان منها في السماء أو ما كان في الأرض ، فكل من الشمس ، والقمر ، والكواكب كائنات حية في نظرهم ، وكل من النار والبحار ، والجبال يستمتع بفسط من الحياة والإدراك وإلي هذه الحياة وذلك الإدراك يعزى ما تأتي به هذه الأثنياء من خير ، وما يصدر عنها من شر ^(٣).

ويرى فريق آخر أن في هذا المذهب بعداً عن الحقيقة ، ويقولون هذه إلي قوة للوجدان الإنساني إلي درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات ، فإذا ضحك ، أو ضحك حبيبه رأي العالم يضحك من حوله ، وإذا بكى ، أو بكى خليله ، خيل إليه أن العالم المحيط به يبكي معه ، والأساس العقلي لهذه الظاهرة في رأي الفريق الثاني هو عمق العاطفة وسعة الخيال ، وهذا هو ذا الرأي الراجح في الوقت الحاضر ^(٤) ، وجدير بالذكر أن طبيعة الإبداع هذه ، وما يصاحبها من سعة في الخيال ممتدة أساساً من العالم الخارجي ، لكن الإبداع هنا ليس محكاة لشيء موجود ، وإعادة

(١) د. حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي / ١٣ .

(٢) دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٤ .

(٣) أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب / ٢٢ / ٣٣ - ونظر دراسات في علم النفس الأدبي للدكتور / حامد عبد القادر / ٤٥ / ٤٥ .

(٤) راجع دراسات في علم النفس الأدبي / ٤٥ .

بنائه ، وإن تكن المحاكاة لا تخلو أبداً من عنصر الإبداع والإضافة ، ولكن الأمر مرتبط بالكشف عن علاقات ودلالات ، ووظائف جديدة ، ثم إبداع الصيغة الصالحة لتجسيم هذه العلاقات (١).

من أجل ذلك قيل : إن الاستعارة " بالكنية " لا علاقة لها مباشرة بالمشبه به والمشبه وإنما هو العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر ، حين يعطي مثلاً للمنية والمبتع وظيفة جديدة فسي قول " أبي ذؤيب الهذلي " : " وإذا المنية قشبت لظفراها " ، وقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية صفات والسبع ، وأعطى لهذين العنصرين تفاعلاً ، وهذا التفاعل بينهما يخلق عالماً متميزاً من مدرك ذي قوام موحد ، إن الخيال في الاستعارة حين يستعين ببعض العناصر الحسية ، إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى ، هي التسمي عليها ، وخلق مقولة ، أو عالم خيالي ثامن بدول عنها (٢).

وختلاصة القول : إن الاستعارة المكنية هي ما حذف منها المشبه به ورمز إليه بشئ من لوازمه الذي به كماله أو قومه ، وإثبات هذا اللازم للمشبه به هو " الاستعارة التخيلية " أو عنصر التخيل في البناء الاستعاري بالكنية ، وبذلك تكون الاستعارة " التخيلية " قرينة المكنية لا تفارقها ، إذ لا استعارة بدون قرينة ، والتخيلية وهي ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حساً ، ولا عقلاً ، بل يكون صوره وهمية محضه لا يشوبها شئ من التحقيق بقسميه ، وقد سبقت الإشارة إليها (٣).

وإذا كان الرأي السائد لدى البلاغيين هو تلازم الاستعارتين المكنية و التخيلية فإن " الزمخشري " يري غير ذلك حيث قال إن قرينة المكنية قد تكون " تحقيقية " وذلك إذا كان للمشبه لازم " يشبهه " لازم المشبه به فقوله تعالى : (الَّذِينَ يَنْقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِنْ بَعْرِ مِيثَاقِهِ) (٤) قد شُبّه فيه العهد بالحبل ، ثم حذف المشبه به وهو الحبل ، واستعير " النقض " ، وهو فك طلاقات الحبل لإبطال العهد بجامع الإصا في كل ، ثم اشتق من النقض يَنْقُضُونَ بمعنى " يُطْلُونَ " على سبيل الاستعارة التحقيقية المكنية .

" فالزمخشري " يجمع بين التحقيقية والمكنية ، فلا تلازم عنده بين المكنية ، و التخيلية ، إلا أنه يري أن القرينة (تصريحية) باعتبار المعنى المقصود في الحالة الراهنة ، و تحقيقية باعتبار الإشعار بالأصل .

وحاصل القول : بأن القرينة (تصريحية) هو استعارة النقض لإبطال العهد ، ثم حذف المشبه ، وهو إبطال العهد ، وبقي النقض ؛ نقض الحبل وفكه " المشبه به " على سبيل الاستعارة

(١) د. يوسف مراد / مبادئ علم النفس العام / ٢٦٧ / ٢٦٨ + د. عز الدين اسماعيل / التصوير النفسي للكتاب / ٩٢

(٢) راجع الصورة الأدبية للكتور. مصطفى نصف / ١٣٧ / ١٣٨

(٣) راجع الطراز للطوي ج ١ / ٢٢٢

(٤) البقرة / ٢٧

التصريحية التبيعية في الفعل المضارع وهو " ينفضون " أي أن اللازم في المكنية يكون استعارة تصريحية تقع في " مريض " الاستعارة التخيلية إن صح التعبير .

• التقسيم الثاني : وتنقسم باعتبار الملائم لها أو " ملائمتها " أو الأمر الخارج عنها . إلى " المرشحة " ، و " المجردة " ، و " المطلقة " . فإذا استعير لفظ لمعني آخر ، فلما أن ينكر معه لازم " المستعارة " ، أو ينكر لازم " المستعار " نفسه ، فلن كان الأول فهو (التجريد) ، وإن كان الثاني فهو " الترشيح " . أما إذا نكر ملائم للطرفين ، أو لم ينكر ملائمتها ، كانت الاستعارة (المطلقة) .^(١)

- وقد سميت الاستعارة " المجردة بهذا الاسم " ، لأنك لو قلت : رأيت أسداً يُجَدِّل الأبطال بفضله ، ويشكُّ الفرسان برمحه ، فقد " جُرِّت " قولك : أسداً من لوازم الأسدا ، وخصائصها ، إذ ليس من شأنها تجديد الأبطال ، ولا من شأنها شك الفرسان بالرماح والنصال ، لأن هذه الصفات جميعاً ترتبط بالمشبه لا بالمشبه به المجرد منها أصلاً . ومن " التجريد " ، قوله تعالى : (فَادْفَقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ) (٢) . ولو قال : " كساها " الله لباس الجوع والخوف لكان " ترشيحاً " ، ولكنه تعالى بالغ في شدة ما أصابهم بقوله : " فادفقاها " لأن النون أبلغ في الإحساس ، وأخل في الإسلام من قوله : " كساها " (٣) . إذ لن المراد بالإدافة ، إصابتهم بما استعير له اللباس ، كله قال : فإصابتها الله بلباس الجوع والخوف ، وعلى هذا تكون الإدافة (تجريداً) . فلن قول : " لترشيح " أبلغ من التجريد ، فهلاً قيل : فكساها الله لباس الجوع والخوف ؟ قلنا : لأن الإدراك بالنون تستلزم الإدراك بحاستين : الذوق ، واللمس ، فكان في الإدافة إشعار بشدة الإصابة ، بخلاف الكسوة التي تستلزم الإدراك باللمس فقط .^(٤)

فإن قيل : لم يقل : فادفقاها الله طعم الجوع والخوف ؟ قلنا : لأن الطعم ، وإن لام الإدافة ، فهو مفوت لما يفيد لفظ " اللباس " من بيان أن الجوع والخوف عمّ لثَرهما جميع البدن عموم الملايس .^(٥)

قال الزمخشري : الإدافة جرت عندهم مجري الحقيقة لشبوها في البلاء والشدائد ، وما يمتن الناس منها ، فيقولون : ذاق فلان البؤس ، والضُرَّ ، وأذفة العذاب ، شبه ما يدرك من أضر الضرِّ والألم بما يدرك من طعم المرِّ ، والْبَشَعِ^(٦) . وهذا معناه ، أن المناسبة تقضي أن يقال :

(١) الطراز / ج ١٣٦ / ٢٥٧ - والمفتاح / ٢٤٥ .

(٢) سورة النحل (١١٢) .

(٣) راجع الإيضاح للقرطبي (شرح د/ عبد المنعم خلوي - دار الكتاب العربي / ج ٢ / ٤٢٢) .

(٤) انظر السليق / ج ١٢٢ / ١٢٢ - وراجع أسئلة " الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة " - لمحمد بن علي محمد الجرجاني (٧٢٩ هـ - تحقيق د/ عبد القادر حسين دار النهضة - الدجالة - مصر / ٢٢٢) .

(٥) راجع الإيضاح ج ٢ ص ٤٢٢

(٦) راجع الإيضاح ج ٢ ص ٤٢٢ - وراجع تكميل مشكل القرآن لابن قتيبة ص ١٦٥ .

فألبسها الله لباس الجوع ، ولكن يثاثر النوق هنا مما يقتضيه الجوع إذ يشعر به ويذوق ، وصح أن يكون للجوع لباس ، لأن الجوع يكسو صاحبه بثياب الهزال ، والضعف والشحوب ، والضعف .

ومن أمثلة التجريد في " الشعر الجاهلي " قول بعض بني فُحَص : (١).

دَعَوْتُ بَنِي قَيْسٍ إِلَيَّ فَهَمَرْتُ خَنَازِيذُ مِنْ مَعْدٍ طَوَّلَ السَّوَاعِدِ .

فالخنازيد الكرام من الخيل ، استعارها الشاعر للكرام من الرجال ، وذكر من لوزم المشبه تشمير الساعد . لما (المرشحة) أو (الموشحة) (٢) ، فإنما سميت بهذا الاسم ، لأنك لو قلت : (رأيت أمدا وفر الأطفال دمي الأنياب فقد ذكرت لازم اللفظ (المستعار) ، وذكرت خصائصه ، فوشحت هذه الاستعارة ، وزينتها بما ذكرته من لوزمها ، وأحكامها الخاصة ، أخذنا لها من التوشيح ، وما هو ذا الوشاح ، واشتقاق التوشيح للاستعارة منه . لما " الترشيح " فمعنى التوقية ، يقال : رشحت الصبي إذا رببته بالليل قليلاً قليلاً ، حتى يقوى على المص فالاستعارة المرشحة ، هي المقواة ، بمعنى يناسب المستعار منه (المشبه به) مما يبعد خطور التشبيه على اللبالي فيكون ذلك مقبوا للاستعارة ، ومؤكدا لما عناه المتكلم وقصده من تناسي التشبيه والبناء على دعوي الاتحاد والمبالغة ، إذ إن كل وصف للمشبه به (المستعار منه) سينسحب على المشبه مما يؤكد هذه الوحدة بين الطرفين وكأنهما من جنس واحد . ومثالها قوله تعالى : " أُولَئِكَ الَّذِينَ لَشَرُّوا الصَّلَاةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبَحَتْ بِجَارَتِهِمْ " (٣).

فلما استعير لفظ الشراء للاختيار بجامع الإبدال أعقب بذكر لازمه وحكمه ، وهو " الربح " توشيحاً للاستعارة ، ولو قال : " فهلكوا " لو " عوا " أو " سموا " عوض قوله : " فما ربحت " لكان " تجريدا " ولم يكن توشيحاً (٤). ومن الترشيح قول " بشر " :

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَايِرَةً وَلَسَمَ نَكَ تَبْرَحُ الْفَلَكَ (٥).

وقول " أبي الطيب المتنبي " :

كَبُرَتْ حَوْلَ دِيَارِهِمْ لَمَّا بَدَتْ مِنْهَا الشَّمْسُ وَلَيْسَ فِيهَا الْمَشْرِقُ (٦).

ومن أمثلة " الترشيح " في الشعر الجاهلي ، قول " قُرَيْظُ بْنُ كُنَيْبٍ الطَّبَرِيُّ " :-

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِيَتِهِ لَهُمْ طَارُوا إِلَيْهِ زَرَفَاتٍ وَوَحْدًا

(١) لرح ديوان الحماسة ج ٢/ ١٦٥١/ ١٩٥٨ ص ٥٩٨

(٢) الطراز ج ١ / ٢٣٦ / ٢٤٧ . والإيضاح للغزوي ٤٣٢ والطراز الطوي ج ١ / ٢٣٦ / ٢٣٧

(٣) بعض الآية (١٦) من سورة هجره .

(٤) راجع الطراز ج ١ / ٢٣٦ / ٢٣٧ .

(٥) نبوة (ط بيروت) ١٧١ والبيت في الأسرار (ط الشيخ شاعر ص ٣١٠) وهو من قصيدة له يقول فيها :-

بَحِثْ بِذِكْرِهَا شِعْرِي وَفَتَحْتُ الْهَوَى شَرْكَا

لَمَّا شَافَهَا قَوْلِي وَشَبَّ الْحَبُّ لِفَتَحَتَا

أَتَتْنِي الشَّمْسُ زَايِرَةً وَلَمْ تَكْ تَبْرَحُ الْفَلَكَ

وَجِئْتُ الْعَيْنَ فِي سُدِّي وَكَانَ الْعَيْشُ لَدَى الْفَلَكَ

(٦) البيت في الأسرار (ط الشيخ شاعر) ص ٣٠٤ والى نبوة ج ٢ (بشر الحوري) / ٢٣٧ .

لَا يَمْتَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدَبُهُمْ فِي الثَّلَاثِ عَلَى مَا قَالَ بَرَهَاتَا^(١).

فقد شبه الشعر بوحش مفترس بجامع الاغتيل في كل ، والقرينة المعانة (نلجزيه) ، لأن الشعر لا نواجد له ، و (أبدي) ترشيح ، لأنه يلازم "المستعار" أي " المشبه به " وفي الشطر الثاني شبه عدوهم علي الخيل بالطيران ، بجامع الإسراع الشديد في كل ، واشتق من الطيران بمعنى (العدو) طاروا بمعنى (عتوا) علي سبيل الاستعارة التصريحية التابعة في الفعل الماضي .

وقول "أبي خراش" الجاهلي الصعلوك -من شعراء هذيل:-

فَلَيْسَ كَعَهْدِ الدُّارِ يَا أُمَّ مَلَكٍ وَلَكِنْ أَحَاطَتْ بِالرَّقَابِ السَّلَامِلُ
وَعَادَ الْفَتَى كَالْكَهْلِ لَيْتُمْ بِقَالٍ سِوِي الْعَدْلِ شَيْئًا فَاِمْتَرَحَ الْوَأْدِلُ^(٢).

فأحكام الإسلام وقبوده عند "أبي خراش" سلاسل تطوق رقاب الصعلوك الذين اسلموا ، ولكن لها خراش يريد أن يكون معتدلاً في تعبيره فيخفي لفظة الإسلام وراء ظلاله الفنية ويركز الضوء علي (المشبه به) وهو "السلاسل" علي طريقة الاستعارة التصريحية التي يرشح لها ببعض خصائص المستعار (السلاسل) ، وهي الإحاطة بالرقاب ، يريد أن يقول : ليس الأمر كعهديك إذ كنا في الدار ونحن ننتسب في كل شيء ، ولا نتوقى ، ولكن أسلمنا فصرنا من موانع الإسلام فسي مثل الأغلال المحيطة بالرقاب القبضة للأبدي ، وليس ثم سلاسل ، وإنما أراد أن الإسلام ألزمه اسورا لم يكن ملتزما بها قبل ذلك.

أما في البيت الثاني، فيقول :رجع الفتى عما كان عليه من فتوته وصار كانه كهل، ثم قال:

" فاستراح العواذل " لأنهم لا يجدن ما يعذلن فيه سوي العدل ، والحق.

وقد يجتمع "التجريد" و "الترشيح" كما في قول زهير بن أبي سلمى
فَشَدَّ وَلَمْ تَفْزَعْ بِوَيْتٍ كَثِيرَةٍ لَدَيَّ حَيْثُ أَفْتَتْ رَحْلَهَا أَمْ فَشَمَمَ
لَدَيَّ أَسَدٌ شَاكِي الصَّلَاحِ مَغْذِفٍ لَهُ لِبَدٌ لَظْفَارُهُ لَمْ تُكَلِّمْ^(٣).

(١) حماسة أبي تمام ج ١ / ق ١ .

(٢) ديوان قهتاتين بالقلم الثاني/ ١٥٠ -والصدة لابن رشيق (ط) دار الجول (سوريا) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (ط) ج ١/ ص ٢٧٨ وممثل القرنين لابن قتيبة ص ١٤٩

قال "أبو خراش" البهتني في القصيدة رثي بها "زهير بن عوردة" وقد قتله "جسيل بن معمر" يوم حنين لمعسورا .
وقول بطن في عهد الإسلام في مثل السلاسل ،والا فلما نقلت من قتل زهير بن عوردة " .

هذا ،ولعله منثر أيضا قل بالآية القرآنية من سورة يس (٨) : "إِنَّا جِئْنَا فِي أَصْحَابِهِمْ أَجْلاً لَهُمْ فِي الْآخِرَةِ لَمُحْضَمِينَ " (٣)راجع "شعر زهير" (صنعة الاعظم الفشتنمري) ط بيروت -دار الأفاق ص ٢١-وقوله "لشد" أي حمل علي تلك الرجل من حين لفظه "ولم تفرح بيوت كثيرة" أي لم يطمع أكثر قومه بقلبه ،ورأى بالقبول لهواء ،وقوله "لو ضلوا بقلبه لفرحوا" وأغاثوا الرجل ،ولم يوافقوا حصينا علي قتله ،ولما أرادوا بقلبه هذا ألا يقدوا صلحهم بقلبه ،وقوله حيث أفتت رحلها "أي حيث كان كفة الأمر يعني موضع الحروب ،و/ قدم هي الحرب ،وقال :في المثنية ،والمنشئ أن حصينا شد علي الرجل العجسي بقلبه بعد الصلح ،وبحين حلت رحلها الحرب .

وقوله يشككي الصلاح بأي صلاحه ذو شوكة ،ورأى "شكك" "فقلب الياء من عين اللين إلى لامه" ويوجد حذف الياء ،وقال يشك "ولدي أسد" "الجهش" وحمل لفظ البيت علي الأسد ،والصنف الخطير كثير القمم ،واليد جمع لفة وهي زيرة الأسد ،وهي شعر مرقب بين كتفي الأسد إذا أسن ،ورأى بالظفار الصلاح ،والم من قتل والظفار عن الصلاح أوس بن حجر" أي قوله:-
لنضركم إذا بالأحاف ولا للرحمة بالظفار لم تكل

فإنه راعي المستعار له (المشبه) بقوله : شلكي السلاح ، أي بصلاح ذي شوكة ، إذ هي من صفات الممدوح ، وراعي (المشبه به) أيضا بقوله : له لبد انظاره لم تقلم إذ هي من صفات الأسد (المستعار). وقوله (أي زهير) " يمدح قوم منان بن أبي حارثة المري " ، ويصف خيلهم :-

عَلَيْهَا أَسْوَدُ ضَارِيَاتٍ لِيُوسِّمَهُمْ سَوَابِغُ بِيضٍ لَا يُخَرِّقُهَا الْقَبِيلُ^(١)

فتقوله : " ليوسمهم سوابغ بيض " وصف يتعلق بالمشبه أي المستعار له ، وهم أبطال الحرب ، ثم قوله : " ضاريات " ، وصف يتعلق بالمشبه به (المستعار) وهم الأساد .

ومما هو من هذا القبيل ، قول كثير :^(٢)

غَمَرُ الرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّمَ ضَاحِكًا غَلِيَتْ لِيَضْحَكِيهِ رِقَابُ الْمَالِ

فإنه استعار : الرداء " للمعروف والعطاء ، لأنه يصون عِرَضَ صاحبه كما يصون الرداء ما يلقي عليه . وهو الوصف الجامع بينهما .

ثم إن وصفه (الرداء) وهو المشبه به بالغمر ترشيح للاستعارة ، وقد يوصف (المعروف) أيضا وهو المشبه المحنوف بأنه غمر فيكون علي هذا تجريداً ، وإذا اجتمع للتجريد والترشيح تكون الاستعارة " مطلقة " . مع ملاحظة أن كثيرا من البلاغيين تناولوا الشاهد ضمن لمثلة الاستعارة المجردة وما اثبتناه نعتقد صحته .^(٣) وقوله ، " أي كثير " .

رَمَتْنِي بِسَهْمٍ رِيْشُهُ الْكَحْلُ لَمْ يَضُرْ ظَوَاهِرُ جِلْدِي وَهُوَ اللَّقْلَبُ جَارِحُ^(٤)

فقد استعار للترشيب السهم بجامع التأثير في كل ، والريش من ملائمت المشبه به (السهم) وهو المستعار ، والكحل من ملائمت المستعار له (المشبه) ،

وهي العين أو الطرف ، وبذلك يجتمع الترشيح والتجريد ، إذ تم وصف طرفي المشابهة ، داخل الاستعارة ، وعلي هذا تكون الاستعارة (مطلقة) .

وجدير بالذكر ، أن أبلغ هذه الصور ، ولجملها هي الاستعارة (المرشحة)^(٥) . التي يذكّر

فيها ملائمت المشبه به (المستعار) لما فيه من المبالغة بتلمسي التشبيه ، وادعاء أن المشبه

(المستعار له) هو المستعار منه نفسه (المشبه به) ، وكان الاستعارة غير موجودة أصلاً بسبب قوة هذا " الادعاء " ، ذلك لأن كل صفة مذكورة للمستعار منه (المشبه به) ستسحب بدورها علي

(١) ديوان زهير (ط الأحم الشنتري) / ٣٥ و ثبت في الإيضاح ج ١٢٢/٢ وشرح التفصيل ج ٣٥٥/٤ - واليهوس أراد بها الدروع والسوابغ الكلمة ، وأراد بالبيض أنها سفيدة لم تصدأ .

(٢) ثبت في ديوانه ط بيروت ٢٨٨ - وغير الرداء : غير العطاء . وكلفت رقبتي العلق : أي التقلت إلي المطبقين والسفلين كما يتنقل الرهن إلى المرتين إذا عجز الراهن عن سداد دينه .

(٣) انظر الإيضاح ج ١٣٢/٢ - وراجع الإشارات والتنبيهات لمحمد بن علي الجرجاني ص ٢٢٢

(٤) الطراز / ج ١٢٧ / ١٢٧ ، ويذكر صاحب الطراز ضمن لمثلة الاستعارة " المرشحة " ، ولكنه أي الحقيقة يجمع ما بين الترشيح والتجريد (أي الإطلاق) وورد البيت في هذا المثل ص ٤٩٧ .

(٥) راجع التفصيل للشنتري / ج ١٠٥/١٢٧ + ابن أبي الأصمعي في تحرير التحرير ص ٩٩ - ومعاذ التفصيل لحد الرحيم بن لحد المجلس ج ١٠٢/١٠٢/٢ .

المشبه (المستعار له) مما يؤكد دعوي الاتحاد ، والتداخل بين الطرفين وكلهما شيء واحد ، كما سبق القول.

وأبو تمام عندما يقول :-

وَيَضَعُ حَتَّى يَظَنَّ الْجَوُّلُ بِأَنَّ لَهُ حَاجَةً فِي السَّمَاءِ .

فإن معنى الترشيع في البيت على تناسي التشبيه ، فالمرشح يبنى على علو قدر مدوحه ، ولولا قصده أن يُنسَى التشبيه ويرفعه بجهده ، ويصمم على إنكار وحجده ، فيجعله صاعداً في السماء من حيث المسافة المكانيّة لما كان لهذا الكلام وجه ^(١).

ومثال ذلك " قول ابن العميد " : ^(٢)

قَامَتْ تَظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ نَفْسٌ أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ نَفْسِي
قَامَتْ تَظَلِّلُنِي وَمِنْ عَجَبٍ شَمْسٌ تَظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ

فلولا أنه أنسى نفسه أن وهنا استعارة ومجازاً من القول ، وعزل على دعوي شمس على الحقيقة ، لما كان لهذا التعجب معنى ، فليس ببديع ولا منكر أن يظل إنسان حسن الوجه إنساناً ويقبه وهجاً بشخصه ، ^(٣).

ولعل مرد تفسير هذا إلى " الترشيع " الذي يركز فيه الشاعر على صفات المشبه به (المستعار) مما ينسي المشابهة ، ويزيد دعوي الاتحاد قوة ، وكان حديث الاستعارة والقياس لم يجر من الشعراء على بال ، لأنهم يتحدثون حينئذ عن شيء واحد لا شئيين ، وكأنه لا تشبيه هناك ، ولا استعارة ، وهذا نوع " الاجتراف في الدعوي - كما يقول عبد القاهر - جرأة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر ، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له " ^(٤).

كما أن " الإطلاق " أبلغ من " التجريد " ، لأن التجريد فيه تلميح إلى التشبيه ، ودلالة عليه من طرف خفي ، مما يضعف دعوي الاتحاد التي نراها مؤكدة مع " الترشيع " ، أما " التجريد " ، فلم يند الاستعارة قوة ولا ضعفاً ^(٥).

القسم الثالث : وتنقسم باعتبار اللفظ إلى " أصلية " و " تبعية " :-

فكل ما كانت الاستعارة فيه باعتبار أمره في نفسه ، فهو المعبر عنه " بالأصلية " ، وما كانت الاستعارة فيه باعتبار حال غيره ، فهو المعبر عنه " بالتبعية " ^(٦).

(١) الأبرار (ط الشيخ شاعر) ص ٢٠٢ - في التكوين " وتناسي التشبيه " .

(٢) الأبرار ص ٢٠٢

(٣) الأبرار ٢٠٢

(٤) الأبرار / ٢٠٤

(٥) د. حنفي شرف : راجع التصوير البياني ١٧٥

(٦) الغرر / ج ١ / ٢٥٩

فالأولى : هو ما كان من الاستعارة متعلقاً باسماء " الأجناس " ^(١) فهو بالأصالة ، وأكثر ما يرد فيه لمئة الاستعارات ، وكل ما كان ولوداً في الأفعال والحروف ، فهو من الاستعارات " القلبية " ، لأنها إنما ورنّت في الأفعال باعتبار مصارها ، وإنما ورنّت في الحروف باعتبار متعلقات معانيها ^(٢) .

فإذا قلت مثلاً ، رأيت بحراً ينفق باليمين وباليسار ، فإك تستعير كلمة البحر نفسها للرجل الكريم ، دون أن تتوسط لفظة أخرى لإجراء هذه الاستعارة ، فالتجوز هنا في أصل الكلمة ، أما إذا قلت زيد قتل عراً بمعنى ضربه ضرباً شديداً " فإك تستعير الفعل ، أو الاسم المشتق ، فكان الاستعارة في الفعل والمشتقات تابعة لاستعارة معنى المصدر في " الأساس " ^(٣) ، ومن ثم سميت الاستعارة فيها " تبعية " فالتبعية مكان التجوز فيها بطريق التبع ^(٤) . ومثال الاستعارة " الأصلية " قوله تعالى : (أَلَمْ يَكُنْ أَهْلَ عِلْمٍ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ) ^(٥) ، ونحو قوله عز اسمه : (وَخَلَقْنَا لَهُمَا جَنَاحَ الذِّئْلِ مِنَ الرَّحْمَةِ) ^(٦) .

ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الأولى ، شبهت الضلالة بالظلمة بجامع عدم الهداء في كل ، واستعير اللفظ الدال على المشبه به وهو " الظلمة " للمشبه ، وهو الضلالة على طريق الاستعارة التصريحية الأصلية .

ويقال في إجراء الاستعارة في الآية الثانية ، شبه الذل بطائر ، واستعير لفظ المشبه به للمشبه ، ثم حذف الطائر ورمز إليه بشئ من لوازمه وهو الجناح . على سبيل الاستعارة المكتبة الأصلية .

أما بالنسبة للاستعارة التبعية في الفعل فمثالها في الفعل الماضي ، قوله تعالى : (أَتَى لَمْرُؤٌ الْغَوَاةَ تَمَتُّعُهُمْ) ^(٧) ، وتقريرها أن يقل شبه الاتيان في المستقبل بالإتيان في الماضي بجامع تحقق الوقوع في كل ، واستعير الاتيان في الماضي للاتيان في المستقبل ، ولشقق منه (أتى) بمعنى " سيأتي " على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في الفعل الماضي التي حذف منها المشبه (سيأتي) ، وبقي المشبه به (أتى) ، والقرينة الدالة على المجاز (فلا تمتعجولوه) .

ومثالها في الماضي قولك : " نطق الحبل بكذا " ، وتقريرها أن يقل : شبهت الدلالة الواضحة بالنطق بجامع الظهور والوضوح والانكشاف في كل ، واستعير النطق للدلالة الواضحة ،

(١) سواء أكان الاسم لثقت ، كلس ، وهر ، وهر لم يكن لمضي كلفهم والقمره وهكذا .

(٢) الطراز ج ٢٦٠ / ٢ - والإيضاح ج ٤٢٩ / ٢ .

(٣) فروع التلميح ج ١٠٨ / ٤ والإيضاح ج ٤٢٩ / ٢ .

(٤) السافل ١٠٨ / ٤ .

(٥) إبراهيم (لية)

(٦) الإسراء (٢٤)

(٧) ربيع الطراز ج ١ / ٢٦٠ / ٢٥٩ (التعل ١)

واشتق من النطق ، بمعنى الدلالة الواضحة (نطقت) ، بمعنى " دلت " ، وذلك على مبدل الاستعارة التصريحية التبيعية في الماضي ^(١).

واعلم أن مدار " قرينة " التبيعية في الأفعال والصفات المشتقة فيها على نسبتها إلى الفاعل ، كما مر في قولك : " نطقت الحال بكذا " ، لو إلى المفعول ، كقول " ابن المعتز "
 جُمِعَ الْحَقُّ لَنَا فِي إِمَامٍ قَتَلَ الْبُهْلَ وَأَخْبَا الصَّمْلَحَا ^(٢)
 فقتل ، وأخبا ، إنما صارا مستعارين بأن عنديا إلى البُهْل والصَّمْلَح .
 ولو قال : " قتل الأعداء " ، لم يكن " قتل " لو " لقتل " لاستعارة بوجه ، ولم يكن " أخبا " استعارة أيضا في البيت ^(٣).

ومثله قول " الذَّهْوَلُ بْنُ كَعْبٍ الطَّبْرِي " . الشاعر الجاهلي :-
 وَأَقْرِي الهمومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً إِذَا كَثُرَتْ لِلطَّارِقَاتِ الوَسَاوِسُ ^(٤)
 فاستعارة القرى لترويض الهموم ، وتحملها ، وتخفيف ثقلها حزماً منه وعزماً ، هو الذي جعل القرى مستعاراً ، الذي هو من الفعل (قري) ، والمضارع قري وهذا بخلاف ما لو قلنا : " أقرى الاضياف اللحم ، فالقرى هنا مستخدم في حقيقته ، ومعناه الأصلي ، لما المفعول في البيت قرينه على الاستعارة . ومثله قول " كَعْبٍ بْنُ زُهَيْر " :-

صَبَحْنَا الْخَزْرَجِيَّةَ مَرَهَفَاتٍ أَبَادَ ذَوِي رُومَتِهَا ذُؤَوَهَا ^(٥)
 والخزرجية قبيلة الخزرج ، والاستعارة يدل عليها نسبة الفعل إلى مفعوله الثاني (مَرَهَفَات) ، لأن المرهفات لا يسمي بها الصبوح ، وإنما الاستعارة تهكمية تزيى بمن صبحوا .

قصاري القول في هذا : أن الفعل يكون استعارة مرة من جهة فاعله الذي رفع به ، ويكون أخرى استعارة من جهة مفعوله ^(٦) ، والفاعل والمفعول في الحالين (قرينة) علي أن الفعل مستعار ، وبطبيعة الحال المستعار هو مصدر الفعل ، وليس هو صرلحة . ومثالها أيضا قوله عز وجل :-
 " بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَنمُغُهُ ، فَإِذَا هُوَ زَاهِقٌ " ^(٧).

ففي استعارة النذف ما يوحي بهذه القوة التي يهبط بها الحق على الباطل لسلطانه وغلبته ، كما أن كلمة (يَنمُغُهُ) توحي بتلك المعركة التي تنشب بين الحق والباطل حتى يصيب دماغه في مقتل ، فلا يلبث أن يموت ويمحي ، وفيه تصوير وتمثيل جلي لغلبة الحق ، وانتصار معاركه ،

^(١) راجع السابق ، وانظر الإشارات والتبديعات في علم البلاغة ص ٢٢٢ - والأسرار ص ٥١ .

^(٢) راجع السابق ، وانظر الإشارات والتبديعات في علم البلاغة ص ٢٢٢ - والأسرار ص ٥٢ .

^(٣) راجع الأسرار ص ٥٣ .

^(٤) البيت في الأسرار / ٥٤ - وراجع تعليق صاحب الأسرار على البيت .

^(٥) البيت في الإيضاح / ج ١ / ٤٢١ - والمرهفات السيوف المرهقات - ولابد لك ، والأرومة هي الأصل .

^(٦) راجع الأسرار / ٥٢ .

^(٧) الأنبياء / ١٨

واندحار الباطل وضعفه وهزيمته لاسم الحق ، وكما هو ملاحظ أن استعارة (نَقَفَ) لو النَقَف لم تكن لولا أنها عديت إلى الحق بوساطة حرف الجر ، فاضحت مستعارة للدلالة على زوال الباطل وهزيمته ، بقرينة إسنادها أو نسبتها إلى مفعولها أصلاً . وقوله تعالى : " وَأَيُّ لَهِمُّ النَّاسِ لُتْلُخٌ مِنْهُ النَّهَارُ فَإِذَا هُمْ مَظْلُومُونَ " (١) . فاستعارة (نَمْلَخُ) لو النملخ ، (وهو لازم الاستعارة المكنية) لزوال الضوء أبلغ من الانفصال ، إذ في ذلك تصوير للعين بأن الضوء انحصر عن الكون شيئاً فشيئاً ، وبأن ديباب الظلام إلى الكون في بطنه حتى إذا ترجع الضوء ظهر ما كان مختفياً من ظلمة الليل وسواده .

وقرينة الاستعارة هنا يدل عليها نسبة الفعل (نَمْلَخُ) إلى مفعوله وهو " النهار " . وهكذا تكون قرينة التبعية في الأعمال والصفات المشتقة منها علي ما أوضحنا . ومثال الاستعارة المكنية " التبعية " في " المشتق " في اسم الفاعل ، قوله تعالى : " فَلَمَّا تَوَلَّوْا فَاغْلُكُوا بِلُطَافِغِيَّةٍ ، وَلَمَّا عَادُوا فَاسْتَلُكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ " (٢) . فعاتية حقيقتها شديدة ؛ ولكن العتو أبلغ لأن فيه الشدة والتمرد ، والطاقية حقيقتها عالية ، والتعبير بالطاغية أبلغ لما فيها من القهر والغلبة ، ومثالها في حديثنا ، قولنا : فلان قاتل عمرا ، إذا كان عمرو مضروباً ضرباً شديداً ، وفي ذلك من المبالغة في الارتفاع بمستوي الأذى والضرر ما لا يخفى علي ذي ذوق . ونظير ذلك قول

" امرئ القيس " مخاطباً صاحبه :-

أَغْرَكَ مِنِّي لَنْ حَبِّكَ قَاتِلِي
وَأَنْتَ مَهْمَا تَلْمِزِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ (٣)

فامرؤ القيس لم يرد القتل بعينه ، وإنما أراد أنه قد برح به الحب ، فكأنه قد قتله ، أي أنه استعار القتل لما أحدثه هواه وحبه من تعذيب وسهاد وألم ، علي سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في (اسم الفاعل) . ومثال التبعية في " المشتق " في اسم المفعول ، قوله تعالى : " وَلَا تَجْعَلْ لِسَانِكَ مَوْغُولَةً إِلَى عُنُقِكَ ، وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا " (٤)

وفي الآية للكرامة حث علي الاعتدال ، والتوسط في إنفاق المال ، فلا نقبض أيدينا عن الإنفاق في سبيل الخير ، ولا نبسطها فيما يعود علينا بالتلف والضرر ، والخصر إن .

وحقيقته : لا تمنع ما تملكه كل المنع ، والاستعارة أبلغ لأنه جعل المنع بمنزلة غل اليدين إلي العنق ، وصورة القيود والأغلال أوضح وأبرز (٥) . ومثالها في ((الصفة المشبهة)) قوله تعالى : " وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ ، مَا تَكُذِّبُ مِنْ شَيْءٍ أَنْتَ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلْتَهُ كَلْهَمًا " (٦) .

(١) سورة - ٣٧ - راجع سر الصفحة لأن سلطان / ٢٢١

(٢) المعقلة (٥) + (٦)

(٣) ديوانه (ط ٣ دار المعارف) ص ١٢

(٤) الإسراء / ٢٩

(٥) راجع - المفرد عبد القدر حسن : القرآن والصورة البيانية / ١٤٥

(٦) طه / ٩١ ، ٩٢ .

أى أرسلنا عليهم الريح الشديدة المهلكة التى لا خير فيها ، فلا تسقط مطراً و لا تلقح شجراً ، فأكلتهم ، و قطعت نسلهم ، فأضحت تشبه المرأة التى انقطع نسلها ، فلم تتجب ، أى أنه استعار من المرأة التى لا تلد عقبها ، و فى العقم ما يحمل إلى الفنى معنى الإجداب الذى تحمله الريح معها ، و لا شك أن عدم التوالد و عدم الإنجاب فى عقم المرأة أظهر و أكثر تأكيداً منه فى الريح التى لا تنى بمطر ، مما يشتد معه الهلاك و الفقر. و فى نحو قوله تعالى : (إِذَا لَقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورٌ)^(١) ، أى سمعوا لها صوتاً كشهيق الباكى ، لو منكرها كصوت الحميم ، و استعارة الشهيق لهذا الصوت لبغ و أوجز و المعنى الجامع بينهما ، قبح الصوت ، و مثالها أيضاً ، قولنا : هذا حسن الوجه ، إشارة إلى قبحه ، و إجراء الاستعارة أن يقال شبه القبح بالحسن ، اشتق من الحسن بمعنى القبح حسن بمعنى قبح على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية للتكمية .

و مثال التبعية فى ((فعل التفضيل)) ، هذا أقتل لصيده من زيد ، أى لشد ضرباً له .
و مثال التبعية فى ((اسم المكان)) قوله تعالى : " قَالُوا يَا بَوَلَّيْنَا مَن مَّرَعْنَا ، هَذَا مَا وَعَدَ الرَّحْمَنُ وَ صَدَقَ الْمُرْسَلُونَ " .^(٢)

وحقيقة الرقاد النوم ، و أراد به الموت ، أى بعثنا من موتنا ، و الاستعارة لبغ ، لأن النوم أظهر من الموت ، و الاستيفاض من النوم أظهر لنا من الإحياء من الموت ، نظراً لتكرار النوم و اليقظة على الإنسان كل يوم ، و ليس الأمر كذلك بالنسبة للموت و للحياة .^(٣) و إجراء الاستعارة يكون فى المصدر أولاً ، ثم فى اسم المكان ثانياً ، فستعير الرقاد للموت ثم نتبعه باستعارة المرقد لمكان الموت ، بجامع عدم ظهور الأفعال فى كل .

و مثالها " فى اسم الآلة " ، " هذا مفتاح الملك " مشيراً إلى وزيره ، و إجراؤها أن يقال : شبهت الوزارة بالفتح للأبواب المغلقة بجامع التوصل إلى المقصود فى كل و استعير الفتح للوزارة ، و اشتق منه مفتاح بمعنى وزير ، و مثال اسم الفعل فى المشتق ((نزل)) بمعنى " أنزل " ، تريد به أبعد ، فتقول شبه معنى أبعد بمعنى النزول بجامع مطلق المفارقة فى كل ، و استعير لفظ " النزول " لمعنى " البعد " و اشتق منه أنزل بمعنى أبعد .

و مثال اسم الفعل غير المشتق " سكنت " عن الكلام ، تريد به " ترك " فعل كذا ، فتقول : شبه " ترك " الفعل بمعنى " سكنت " و استعير لفظ السكوت لمعنى ترك الفعل ، و اشتق منه " سكنت " بمعنى " اترك " الفعل ، و قد يعبر بمعنى سكنت " بصره " .

و مثال " المصغر " - استعارة " رجول " امتعاضى ما لا يليق من التصرفات ، و مثال المنسوب : " قرشى " للمتعلق بأخلاق قريش ، و ليس منهم .

(١) النكح / ٧

(٢) سورة يس / ٥٦

(٣) رابع الفتح لرمضى / ٥٨

ومثال الاستعارة في الحرف ، قوله تعالى: "فَلَنَنْقُطَنَّ آلَ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا" ^(١)

و إجرؤها ، أن يقال : شبهت العدو والعزب بالمحبة والتبني الذين هما العلة الغائية للانقضاء ، بجامع مطلق الترتيب ، واستعيرت " اللام " من المشبه به (المحبة والتبني) للمشبه (العدو) على طريق الاستعارة التصريحية التبعية في الحرف . أي أن اللام هنا ، و هي " لام التعليل " ، لم تستعمل في معناها الأصلي و هي العلة الغائية ، أو الغاية التي كان من أجلها الانقضاء ، ذلك لأن علة انقضاءهم له أن يكون لهم إبناً ، و إنما استعملت (اللام) مجازاً استعارياً لعاقبة الانقضاء ، و هي العدو .

فالمستعار منه " العلة " علة الانقضاء ، و المستعار له العاقبة و هي العدو ، و الترتيب على الانقضاء هو الجامع بين الطرفين - و قرينة المجاز استحالة انقضاء الطفل ليكون عدواً .

و مما يتصل بهذا من أمثلة دالة - استخدام حرف النداء (يا) ، و قد وضع أساساً لنداء البعيد ، ثم يستعمل في مناداة القريب لتشبيهه بالبعيد باعتبار أمر راجع إلى المنادى أو المنادى .

فعندما نقرأ قوله تعالى : " وَ قِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاعِكَ ، وَ يَا مَمَاءُ اَلْبَحْرِ ، وَ غِيضُ الْمَاءِ ، وَ قُضِيَ الْأَمْرُ ، وَ اسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ ، وَ قِيلَ بَعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ " . ^(٢)

- فقد اختيرت " يا " هنا - على الرغم من أنها تعيد نداء " البعيد " ، اختيرت لنداء الأرض ، و الأرض ليست بعيدة عن متصرف قدرة الله عزوجل ، " فالأرض جميعاً قبضته " و إنما النداء هنا لخص ببعد آخر و هو البعد في الرتبة و المقام ، و أي أنها دلت على بعد المنادى لما يستدعيه مقام إظهار العظمة و السلطان ، و كمال السيطرة و الهيمنة للقدرة الإلهية ، من أجل ذلك لم يكن النداء (بأى) مثلاً و هي لنداء القريب .

فكان البعد في الرتبة و المقام و العظمة هو المراد هنا قد شبه بالبعد المكاني الذي هو المعنى الحقيقي الذي يستخدم من أجله حرف (يا) ، ثم حنف المشبه ، و بقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية في حرف (يا) و القرينة يدل عليها الحال و هو أمر متصل بقدرة الله و علوه و هيمنته و عظيم سلطانه على كل الكائنات و المخلوقات مما يستوجب فهم معنى النداء على ما ذكرنا .

و في هذا تصوير لاقتدره تعالى ، و أن السموات ، و الأرض و هذه الأجرام العظام تابعة لإرادته ، و كأنها عتلاء مميزون ، قد عرفوه حق معرفته ، و أحاطوا علماً بوجود الانقياد لأمره ، من أجل ذلك نجد أن من قرآن المجاز أيضاً خطاب الجماد و هو : يا أرض ، و يا سماء ، إذ كان خطابهما على سبيل الاستعارة على ما فصلنا فيه القول .

^(١) القصص / ٨

^(٢) سورة هود / ٤٤

و مثال التبعية فى الحرف قوله تعالى : " وَإِنَّ لَعَلَى خَلْقِ عَظِيمٍ " "فعلى" حقيقتها تعيد الاستعلاء ، و هى غير مقصودة فى الآية ، إذ للرسول عليه السلام لا يستعلى فوق الخلق العظيم و لا يمتطيه ، و إنما هو " على المجاز " و الاستعارة ، أراد به تمكن الرسول الكريم من الخلق العظيم ، و المسجيات الشريفة .

و إجراء الاستعارة هنا أن نقول : شبه مطلق تمكن الرسول من الأخلاق الحميدة بمطلق تمكن الشئ الجزئى و هو معنى الحرف ، ثم استعير (على) من الاستعلاء (الحصى) و هو الامتطاء للاستعلاء (المعنوى) و هو التمكن و الثبات و الاستقرار الأعلى .

و قوله تعالى : " قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ قُلِ اللَّهُ وَبِأَنَّا لَوْ إِلَيْكُمْ لَعَلَى هُدًى أَوْ فِى ضَلَالٍ مُّبِينٍ " .^(١)

فالرسول عليه السلام ، و المؤمنون على الهداية ، بينما الكافرون و المجادلون فى الضلال ، فاستعملت (على ، و فى) - استعملت " على " مع الهداية ، و استعملت " فى " و هى للوعاء مع الضلال ، فصاحب الحق لظهور حجته و قوة إيمانه و تمكنه من دينه كأنه مستعمل ظهر جواد بصرفه كيف يشاء ، لذا عبرت الآية عن ذلك بحرف (على) الدال على الاستعلاء ، أما صاحب الباطل فهو لمكابرته و فشله ، و تخبطه كأنه منغمس فى ظلمة ليس فيها بصيص نور^(٢) لذا عبر بلفظ (فى) التى تدل على الظرفية ، و الانغماس فى الشئ ، و فى كلتا الحالتين استعير الحرفان من مجال معانها الحصى إلى المجال المعنوى أو المفهومى ، فعلى الهداية مقصود من استعارة الحرف الأول ، و تمكن الباطل و عمقه و تجذره مما أظلم نفس الكافر هو المقصود من استعارة الحرف الثانى .

و قوله تعالى : " إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاءِ وَ الْمَسْكِينِ ، وَ الْعَالِيَيْنَ عَلَيْهَا ، وَ الْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبِهِمْ ، وَ فِى الرِّقَابِ ، وَ الْغَارِمِينَ ، وَ فِى سَبِيلِ اللَّهِ وَ ابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِّنَ اللَّهِ ، وَ اللَّهُ عَظِيمٌ حَكِيمٌ " .^(٣) فإنه قد عدل عن (اللام) إلى (فى) فى الثلاثة الأخيرة ، إذ ذكر الله تعالى ثمانية أنواع تصرف فيهم الصدقات ، فهم أهل لها و مستحقون لصرفها ، فاللام فى الأنماط الأربعة الأولى تدل على الملكية وأهلية الاستحقاق ، و لكن (فى) جاءت للدلالة على الظرفية للأنماط الأربعة الأخيرة للإيدان بأنهم أرسخ فى استحقاق التصديق عليهم ممن سبق ذكره باللام ، ينبغى أن نوضح فهم ، كما يوضع الشئ فى الوعاء فيحتويه من كل مكان ، و أن يجعلوا مظنة لها و ذلك لما فى فك الرقاب و فى الغرم من التخلص ، فلفظ (فى) مستعمل هنا فى غير حقيقة معناه ، إذ إن الرقاب و ما يليها من مصارف ليست ظرفا حقيقيا للصدقة ، و لفظ (فى) بمعناه (الظرفى) أكثر تأكيداً للدلالة على أنهم أحقاء بأن يوضع فيهم الصدقات كما يوضع الشئ فى الوعاء ليستقر ويتمكن و يثبت كما قلنا .

(١) سبا / ٢٤ .

(٢) راجع الملل المبرج ج ٢ ص ٢٢٢ .

(٣) التوبة / ٦٠ .

((ثم إن تكرار حرف (في) في قوله " وفي سبيل الله " دليل على ترجيحه على الرقاب ، و على الغارمين ، و سياق الكلام أن يقال : و في الرقاب و الغارمين ، و في سبيل الله و ابن السبيل ، فلما جئني في مرة ثانية ، و فصل بها بين الغارمين و بين سبيل الله ، علم أن سبيل الله لوكد في استحقاق النفقة فيه .))^(١)

ولننظر إلى قوله تعالى : " وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْوَرْدِ وَالْبَحْرِ " حقيقة الكلام ، حملناهم على الورد و البحر ، و لكنه عبر " بنى " بدلا من " على " لإدخال أن حرف الوعاء (في) أمكن من حرف الاستعلاء (على) ، لأن (على) تشعر بالاستعلاء لا غير من غير تمكن و استقرار ، و (في) تشعر هنا بالاستقرار و للتمكن ، و من حق ما يكون مستقرا فيه متمكنا أن يكون " مستعليا " ، فلما كانت (في) تؤذن بالمعنيين جميعا ، أثرها وعدل إليها ، و أعرض عن " على " دلالة على المبالغة .^(٢) وعلى ذلك يقال : ركبت في الخيل ، أى عليها ، فلفظ (في) معناه الظرف أو الوعاء ، تقول : لعل في الكيس ، و اللص في السجن ، أى اشتمل الكيس على المال ، و السجن على اللص ، و قد تتسع فيها ، و ذلك نحو قولك : (فلان ينظر في العلم) ، كأن العلم قد اشتمل عليه .

هذا ، و لقد زعم الكوفيون أن (في) تكون بمعنى (على) في قوله عز اسمه : " وَلَاصِلَبَتَكُمْ فِي جُنُودِ النَّخْلِ " ^(٣) ، أى على جنود النخل، فلفظ (في) مستعمل في غير حقيقته مجازا ، و لكن بعض العلماء يرى أنه في الآية الكريمة مستعمل في حقيقته، لأن " على " للاستعلاء ، و المصلوب لا يجعل على رؤوس النخل و إنما يصلب في وسطها، فكانت (في) أحسن من (على) .^(٤) و كقوله تعالى: (قُلِ اللَّهُ تَزَرَّمُ فِي خَوَاصِهِمْ يَلْعَوْنَ)^(٥) . شبههم بمن أحاط به ، شئ لا يقدر على الخروج منه ، أو شبه عظمة ذلك الشئ ، و إقراطهم فيه ، بالظرف الحلو لمظروفه ، لأن الظرف أعظم مما حل فيه^(٦) . و قوله تعالى : " لِيَدْخُلَ اللَّهُ فِي رَحْمَتِهِ مَنْ يَشَاءُ " ^(٧) ، أى فى دينة و ملته ، و كذلك قولهم : دخل خل في الصلاة و الصوم ، و هذا من مجاز التشبيه .

أما الاستعارة في الأسماء المبهمة ، و هى الضمائر ، و أسماء الإشارة ، و أسماء الموصول ، الاستعارة فيها " تبعية " ، لأنها ليست أسماء أجناس لا تحقيقا و لا تلويحا ، ولأنها لا تستعمل بالمفهومية ، لأن معانيها لا تتم و لا تصلح لأن يحكم عليها بشئ ما لم تصحب تلك الأسماء ، و

(١) راجع المثل الصادر ج ٢ ص ٢٢٢ .

(٢) الإسماء / ٧٠ .

(٣) راجع الطراز / ج ١ / ٢٦٠ / ج ٢ / ١٥٠ .

(٤) الرملى / معاني الحروف (ط ٨١) ص ٩٦ - (ط ٧١) .

(٥) الزركشى / البرهان / ج ٤ / ١٧٦ .

(٦) الإتمام / بعض الآية ٩١ .

(٧) الرازى : الإشارة إلى الإيهام / ١٢٣ / ٢٢ .

(٨) اللطخ / بعض الآية ٢٥ .

الضماائر ، و الموصول ، و الإشارة ضميمة تتم بها كالإشارة الضمية مع أسماء الإشارة ، والمرجع مع الضماائر ، والصلة مع الموصول ، و ذلك لأيد من اعتبار التشبيه أولا في كليات تلك المعاني الجزئية ثم سريتها فيها ، فالتبني عليها الاستعارة ، فمثلا الاستعارة لفظ (هذا) لأمر معقول يشبه المعقول المطلق في قبول التمييز بالمحسوس المطلق ، فيسرى التشبيه الى الجزئيات. فيستعار لفظ " هذا " من المحسوس الجزئي للمعقول الجزئي الذي مرى إليه التشبيه على سبيل الاستعارة التبعية ^(١).

التقويم الرابع :

و تنقسم الاستعارة باعتبار الطرفين إلى " وفاقية " ، و " عنادية " ، و الطرفان إن صح اجتماعهما في شيء واحد ، أطلق على هذه الصورة استعارة وفاقية ، كما في قوله تعالى : " لَوْ مَنَّ كَلَنَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ " ^(٢) ، فإنه شبه الهداية بالإحياء ، و حذف " المشبه " ، و هو " الهداية " التي هي الدلالة على الذي يوصل الى المطلوب ، و بقى " المشبه به " ، و هو الإحياء الذي لاشق منه (أحيا) على سبيل الاستعارة التصريحية " التبعية " ، و الطرفان في هذه الاستعارة لا يمنع مانع من اجتماعهما في شيء واحد ، و ها هي ذى الاستعارة " الوفاقية " .

لما إذا لم يكن اجتماع الطرفين في شيء واحد ، أطلق على هذه الاستعارة " استعارة عنادية " ، كاستعارة المعدوم الموجود الذي لا غناء في وجوده ، أو لانتفاء النفع به كما فى المعدوم ، و لا شك أن اجتماع الوجود و العدم في شيء " ممتنع " ، و مثله ، قوله تعالى : " فَيُشْرَهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ " ^(٣) ، أى أنزهم ، فاستعارة للبشارة التي هي الإخبار بما يسر للإذثار الذي هو الإخبار بما يبيت على الحزن لإدخاله في جنسه ، و يخص هذا النوع باسم " الاستعارة للتهكمية " أو " التمليحية " ^(٤) ، والتي لا يمكن اجتماع طرفيها في وقت واحد ، و فى شيء واحد ، و لذلك تكون " الاستعارة للتهكمية " جزءا من الاستعارة " العنادية " ، و حاصلها أن تستعمل الألفاظ الدالة على المدح فى نقائصها من الذم و الإهانة تهكما بالمخاطب ، و إنزالا لقدره ، و خطأ منه ، و الاستعارة للتهكمية كثيرة الدوران فى كتاب الله تعالى ، و منها غير ما ذكرناه ، قوله تعالى : " فَأَهْلَوْهُمْ إِلَىٰ صِرَاطٍ الْحَجِيمِ " ، و قوله عز اسمه : " إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَكِيمُ الرَّشِيدُ " مكان تقيضهما من السفيه القوي ، و غير ذلك من الآيات الوعيدية ، و الخطابات الزجرية الدالة على مزيد من الغضب ، و بالغ الانتقام . ^(٥)

(١) راجع للتصوير البياني / ٢٠ .

(٢) الأنعام / ١٢٢ .

(٣) الانشقاق / ٢٤ .

(٤) راجع الإيضاح / ٢٤ ص ٤٢٠ .

(٥) راجع أمثلة ذلك فى الإيضاح ج ٢ / ٤٣٠ - و الآيات بالترتيب (الصفات ٢٣) و (هود ٨٧) .

و يسمى " التزمشقرى " : (المحس فى الكلام) و يرى كثرة فى كلام القدم (راجع الكشف ج ١ / ٧٩) ج ١ / ٤٤٤ .
 و أول من درس أمثلته عبد القاهر و ليس التزمشقرى كما أن بعض الدارسين ، يقول بهاء الدين العملى (٤٥٢ - ١٠٣١ هـ) فى كتابه " فقهشقرى " ج ١ / ٣٢٣ : " إن الضمين إن كنا قائلين للفرقة و الضمف ، كان مستعارة اسم الأند للأضف أولى ، فكل من كان أقل علما ، أو أضعف قوة ، كان أولى أن يستعار له اسم " الميت " لكن الأول علما أولى بذلك من الآخر قوة لأن " الإفره " قدم من " قتل " فى بونه خاصة للحيوان لأن الفعل المقتضى به . يعنى المركات الإزادية - مسبوبة بالإزاده ، و إذا كان الإفره أقدم و أشد لخصاصا به ، كان نقصان أندر تبعيدا له من الحياة ، و تقريبا الى ضدها ، و كذا فى الجانب الأند ، فكل من كان أكثر علما كان أولى بأن يقال " إنه حى " .

" و التهكمية " مشتقة من تهكمت البئر إذا سقط فيها ^(١) ، و قد عرفها " ابن أبي الإصبع " بقوله :
 التهكم فى الصناعة عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة فى موضع الإنذار ، و الوعد فى مكان الوعد ، و
 تهلونا من القاتل بالمقول له ، و استهزاء به ، كقوله تعالى : " فُلْى إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ " ^(٢) و
 كقوله تعالى : " بِسْمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِمَامُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ " ^(٣) قوله سبحانه و تعالى : " إِمَامُكُمْ " ^(٤)
 تهكم بهم ^(٥)

هذا و يرى الدكتور بدوى طبانة ^(٦) ، أن هذا الكلام لا علاقة له بالاستعارة ، لأن العلاقة فى
 الاستعارة هى المشابهة بين المستعار له ، و المستعار منه ، و تلك الأمثلة لا نجد فيها أثراً لعلاقة
 المشابهة - يشير الى ما ورد لها من أمثلة الاستعارة التهكمية - ، بل إن ما فيها يعد من المجاز
 المرسل " الذى تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقى و المعنى المجازى هى (الضدية) .

ولعلنى أرى خلاف ذلك ، حيث يذكر فى التشبيه و الاستعارة أن الشبه قد ينتزع من التضاد
 نفسه ^(٧) ، نظراً لاشتراك الضدين ، من حيث اتصاف كل واحد منهما بمضادة صاحبه ، ثم ينزل
 التضاد منزلة شبه التماسب بوساطة تمليح أو تهكم ، فيقال للجبان : أمد ، و للخبيل : بأنه " حاتم ثان
 " ، و يبنى على هذا القول فى الاستعارة ، أى استعارة أحد الضدين أو النقيضين للآخر .

بوساطة انتزاع شبه التضاد ، وإحقيقه يشبه التماسب ، بطريق التهكم أو التمليح بادعاء أن
 أحدهما من جنس الآخر ، والإفراد بالذكر ، ونصب القرنية ، كقولك : إن فلاناً قد تواترت عليه
 البشارات بقتله ، ونهب أمواله ، وسبى أولاده ^(٨) .

وهم يخصون هذا النوع باسم الاستعارة " التهكمية " ، أو " التمليلية " ، فلولي بنا إنن لن
 نضم هذا النوع من التضاد إلى الاستعارة ، لأن الإدعاء الذى ينبغى أن تبني عليه الاستعارة قائم
 بوضوح ، فضلاً عن أن الشبه موجود بين اللفظ وما استعير له منتزعا من التضاد نفسه ، وقد سبق
 أن رأينا عهد القاهر ، وهو يتحدث عن الاستعارة المفيدة يومئذ إلى ذلك بقوله " إن الأشياء تزداد
 بيلاناً بالأضداد " ^(٩) .

وهذا لا ينبغى أن يفهم منه أننا معترضون على جعله مجازاً مرسلأ ، وإنما نفضل ضمه إلى
 الاستعارة لسبب ما ذكرنا . ذلك لأننا رأينا البلاغيين بعلمة يتكرونها هذه العلاقة (علاقة المضادة)
 ضمن علاقات " المجاز المرسل " ، فقالوا : إن فيها مجاز يطلق أحد الضدين على الآخر ، وإن

(١) الطراز / ١ ج / ٢٤٦ / ٢١٧

(٢) الفخار / ١٩

(٣) البقرة / ١٣

(٤) دمع القرآن لابن أبي الإصبع / ٢٨٤

(٥) راجع علم البيان للدكتور طبانة / ١٩٢

(٦) يقول : عهد القاهر فى ذلك :

" إن الأشياء تزداد بيلاناً بالأضداد " صدد حديثه عن الاستعارة المفيدة (راجع الأسرار / ٢٢)

(٧) راجع السكاكيت فى مفتاحه / ١٦٨ / ١٧٧

(٨) راجع الأسرار / ٣٣

شئت قلت : تسميته أحد المتقابلين باسم الآخر ، كتسمية البروة المهلكة " مفازة " ، وقد سماه " الخفاجي " في سر النصيحة (مجاز المقابلة) ، ممثلاً له بقوله تعالى : " فَهَشَرَهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ " ^(١) . فلما قال بشر هؤلاء بالجنة ، قال : بشر هؤلاء بالعذاب ، والبشارة لا تكون في الشر ، وإنما تكون في الخير ، مشيراً إلى أن العرب قد تحمل اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه ، قال عز وجل : (وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا) ^(٢) ، فالسيئة الثانية ليست بسيئة ، لأنها مجازة ، ولكنه لما قال : (وجزاء سيئة سيئة) فحمل اللفظ على اللفظ ، وكذلك : (وَمَكْرُؤًا لَّمْ يَكُنِ اللَّهُ وَاللَّهُ خَبِيرُ الْمَكْرِيِّينَ) ^(٣) إنما حمل اللفظ على اللفظ ، فخرج الانتقام بلفظ الذنب ، لأن الله تعالى لا يمكر . ^(٤) ثم إن البلاغيين قد جعلوا فن " التهكم " من المصنعات المعنوية ونقلوه إلى علم (البديع) ، وفرغوا بينه وبين " الهزل الذي يرد به الجِدُّ " ، بأن جعلوا التهكم " ظاهراً جِدّاً وباطناً هزلاً " ، وهو ضد الثاني ، لأن الهزل الذي يرد به الجِدُّ يكون " ظاهراً هزلاً ، وباطناً جِدّاً " . ^(٥)

•• قصاري القول فإن " المجاز التهكمي " القائم على الأضداد يفيدنا في الاعتراف بخصوصية المجاز ، وحرية ، وحقه في تغيير المعنى من الأضداد ، ومشروعية الإغراب ، والمفاجأة ، ومشاركته في توليد المتعة ، واللذة الفنية ، وتحرير الخيال استمراراً لتحرير المعجم ، ورفض لعبودية العلاقة بين الألفاظ . وعلي هذا فإن تحريك واستدعاء ، وتفاعل الصور والأفكار والتجارب في الشعور المتلقي ، وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنياً يؤلّد إحساساً خاصاً بالمشاركة حتى من خلال هذا التضاد ^(٦) .

وبعلامة ، فإن جمال الصورة الاستعارية ، ليس في وجود مشابهة حرفية مقدّمة بما هو خارجي ظاهري ، وإنما تعتمد الاستعارة وكذا التشبيه لا على المشابهات التي يستدعيها كل منهما فقط ، بل على أوجه المخالفة التي تقاوم ، وتكبح تلك المشابهات أنفسها ، على أن نوع العلاقة بين المناسبة والمخالفة يتفاوت بتفاوت المسافات " ومهما يكن من أمر الاختلاف وعلاقته بالتناسب ، فإن هذا الاختلاف هو الذي ينكي التوتر ، والتوتر وليد التفاعل بين اللفظ وما استعير له ، فليست العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا أن نأخذ في اعتبارنا المعاني التي تتولد حينما يولجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر " ^(٧) .

(١) قل صرمان / ٢٢ - والشر سر النصيحة / ١٤١

(٢) الشوري / ٤٠

(٣) قل صرمان / ٥٤

(٤) سر النصيحة (ط) دار الكتب العلمية بيروت / ١٤١ .

(٥) العمري : خزانة الألب / ٩٨ + شروح التلخيص ج ١٠٢ / ٤

(٦) د. مصطفى ناصف / راجع الصورة الأدبية / ١٤١ / ١٤٢

(٧) السابق / ١٤٢ / ١٤١

هذا ، وفي إطار التهكم ذهب الشعراء الجاهليون كل مذهب في تصوير ما نزل بسماحة الأعداء من قتل صلوا بعده جَزْراً للضَّبَاع ، والمِصْبَاع ، وجوارح الطير ، وما لقي في قلوبهم من رعب ففروا هاربين ، ولكي يصور الشعراء الجاهليون ما كان قومهم يفعلونه بأعدائهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية راحوا يستعيرون " الكلس " في سَمَاتِهِ وَتَهْكُمْ ، لما يلقاه عدوهم من قتل وإيلام ، يذيقونه إياها مرة في أكثر الأحيان ومشغوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال كلن تكون كالنار ، أو مملوءة بالسم النافع ، أو مكروهة الجرعات . وهم إن لم يذكروا الكلس مستعاره يذكرون للتصبيح ، أي تشبيه غارة الصباح بخمر الصباح علي سبيل الاستعارة التصريحية الساخرة ، وإذا تركوا هذا ، وذلك ، فكثيرا ما شَبَّهُوا العدو المغير بالضيف ، وعزَّوا عن التكتيل به بتقديم " الْقَرْيَ " تَهْكُمْ ، وفي بعض الأحيان يقرنون بين الصورتين ، صورة التَّصْبِيح ، والقَرْيَ في أبيات متعاقبة .

هذا ولم يقتصر أمر " التهكم " علي هذه الصور بعينها ، وإنما نراهم يستخدمون إلي جانب ما ذكرناه استعارة " التشذيب " و " المعانقة " تهما ، خاصة في أوقات الالتحام بالأعداء في ساحات المعارك .

لذا كان أكثر هذه الصورة التهكمية وروداً في شعر الحرب ، وكان هذا النوع من الشعر أمدأ ميدانا ، وأكثر لفتنا بهذه الصور لدقة المناسبة وضرورات الفخر .

قال " سِيَّانُ بْنُ أَبِي حَرْثَةَ الْمُرِّي " :-

فَلِلسِّمْنَمِ وَأَبْنِ وَهْدٍ مَالِكٌ : إِنَّ كُنْتُ رَأَيْتَ عَزْنَا فَاسْتَقْدِمِ
تَلَقَّى الَّذِي لَاقَى الطَّوْءَ وَتَصْطَبِحُ كَلِمًا صَبَابَتُهَا كَطَعِمِ الْعَلْفَمِ^(١)

فالعدو ملأق منه ما يلاقي كل منهزم ، إلا أن هذه الملائكة ، وتلك الهزيمة سيجرعا كلساً مرة يصطبج بها ، وقد بلغ الوعيد والتهديد مبلغهما عندما واجهنا الشاعر بالاستعارة تهما وسخرية وزرارية بعدوه .

ويقول بشر بن أبي خازم :-

وَصَلَفَنَ كَعْبًا بَعْدَ ذَلِكَ صَلَفَةً بَقَا تَعَاوَرَهُ الْأَكْفُ مَقُومَ
حَتَّى سَفَيْنَاهُمْ بِكُلِّ مَرَّةٍ مَكْرُوهَةٍ حَسَوَاتُهَا كَالطَّعْمِ^(٢)

(١) المغفل الضبي : المغضليات / قصيدة (١٠٠) - البيتان الأول والثاني من ٢٤٩ - ورأى لاهل من رام - وأقوله : لستمكم ، أي إن كنت تريد النيل من جزنا وفورتنا ومنعتنا فنعل .

(٢) المغضليات الضبي : / قصيدة (٩٩) - البيتان ٢١/٢٠ - " وَصَلَفَنَ " أي سَرَيْنَ ، وَالْحَسَوَاتُ بضم الحاء مع ضم السين وتحتونها - هي جمع حسوة ، والحسوة القليل من الماء مما يشرب قدر ملء الفم - وَتَعَاوَرَهُ الْأَكْفُ : يقال تعاورناه ضربا إذا ضربته أنت ثم صاحبه - وَمَقُومٌ صفة للقاء

فقد استعار الكأس المرة ، المرارة ما يلاقى الأعداء من وقع الهزيمة وشدة المنازلة ولم يقتصر أمر وصفه الكأس بالمرارة وإنما رشح ذلك بقوله " مكروهه حَسَوَاتُهَا " ولم يكتف بذلك ، بل إن مرارتها مثل طعم العلقم ، وهكذا تكشف الاستعارة مدى التشفي والإصرار على هزيمة العدو .

وقال الأعشى "ميمون بن قيس" يمدح " بني شَيْبَانَ " لانتصارهم في معركة " ذي قار " .
 إِذَا قُوهُم كَاسًا مِنَ الْمَوْتِ مَرَّةً : وَقَدْ بَذَخَتْ فِرْسَانَهُمْ وَأَنْلَتْ (١)

أما "النابغة الجعدي" فيصف معركته مع عدوه ، ولكنه يثبت لقومة فضيلة الصبر على مكاره الحرب والقتال يقول :

- فَلَمَّا قَرَعْنَا النَّبْعَ بِالنَّبْعِ بَعْضُهُ : بَبْعُضٍ أَبَتْ عِيدَانُهُ أَنْ تَكْسُرَا .

- سَقَيْنَاهُمْ كَاسًا سَقَوْنَا بِمِثْلِهَا : وَلَكِنَّا كُنَّا عَلَى الْمَوْتِ أَصْبِرَا (٢)

فالمعركة حامية الوطيس والعدو لا يستهان بقوته إلا أنه سقى كأس الهزيمة المرة ، بفضل الصبر والمثابرة حتى النهاية .

ويقول آخر جاهلي :
 وَسَقَيْتُ تَيْمَ اللَّاتِ كَاسًا مَرَّةً : كَالنَّارِ شَبَّ وَقُودَهَا بِضْرَامِ (٣) .

وفي يوم " النَّبَاحِ وَتَيْتَلِ " من أيام العرب لتميم على بكر ، يقول : مُرَّةُ بَنِ قَيْسِ بْنِ عَاصِمٍ :

أَنَا ابْنُ الَّذِي شَقَّ الْمَزَادَ وَقَدْ رَأَى : يَشْتَلُّ أَحْيَاءَ اللَّهَائِمِ حَصْرَا

وَصَبَحَهُم بِالْجَيْشِ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ : فَلَمْ يَجِدُوا إِلَّا الْأَيْنَةَ مَصْنَرَا

عَلَى الْجُرْدِ يَلْعَنُ الشَّيْخِمَ عَوَاسِمَا : إِذَا الْمَاءُ مِنْ أَعْطَافِهِنَّ تَحَدَّرَا

سَقَاهُمْ بِهَا الذِّيفَانَ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ : وَكَانَ إِذَا مَا أَوْرَدَ الْأَمْرَ أَصْدَرَا (٤)

١- ديوان الأعشى / ق ٢ - وبذخت بمعنى تعالت .

٢- ديوان النابغة الجعدي / بتحقيق محمد زهير الجاويش (ط١) دمشق / ص ٧١ .
 والنبع في الأصل شجر ينبت من " قلة " الجبل ، أي من اعلاه تتخذ منه السهام والقسي وراجع الخزانة للبغدادي (ط بولاق ١٢٩٩ هـ) ج ١ / ٥١٤ .

٣- شعراء النصرانية - للويس شيخو / ج ٢ / ١٧٤ .

٤- ابن عبد ربه / العقد الفريد / ج ٦ / ص ٤١ / ٤٧ .

فقد شبه فتكه بهم في الصباح بسقيهم خمر الصُّبوح على الطريق نفسها التي اتبعها سابقوه ، كما زاد . فاستعار الاسنة بدلا من الاكواب والكنوس لانها مصدر سقيهم ثم انه عاود ذلك مرارا مصورا ذلك بقوله (وكان اذا ما اورد الامر اصدرا) فالاسنة وقد استعيرت للكنوس تورد وتصدر تشبيها لها بالبعير الذي يرد الماء ثم يصدر عنه ولعل ذلك التكتيف الاستعاري مما يصورتهم " قيس بن عاصم " وشراسته في حرب أعدائه وإصراره على دحرهم ومن هنا فقد أسهم خيال الشاعر في تجسيد جو المعركة بما فيها من حركة وسرعة وحدة مواجهه بحيث أضحت الاستعارة مرآة ذلك وأداته المفضلة للكشف عن خبرته الحرب وشدة نكاله بالدو.

وقال " الحارث بن عباد " :

لَقَدْ صَبَحْنَاهُمْ بِالْبَيْضِ صَافِيَةً : عِنْدَ اللَّقَاءِ وَحَرَ الْمَوْتِ يَنْقِدُ (١)

فخمر الصباح ، لم تكن سوى السيوف البيض الصافية التي تلمع لمعان ما صُبَّحوا به وقال : " مُحَرَّرُ بْنُ الْمَكْعَرِ الضَّبِّي " :

دَارَتْ رَحَانًا قَلِيلًا ثُمَّ صَبَحَهُمْ : ضَرْبَ بَصِيحٍ مِنْهُ جِلَّةُ الْهَامِ (٢)

وهنا يستعير خمر الصباح لغارة الصبح متهمكا بعدوه بجامع ، فقدان الوعي ، والإصابه بالذهول ، بل إن مِنْ قُرْطِ قوة الضربات تسمع صوت عظيماات الرءوس وكأنها تصيح ألما ووجعا .

ودارت رحانا : أي دارت حربنا تشبيها منه للحرب بالرحي وَتَصِيحُ أي تُصَوَّت و اراد بذلك صوت وقوع الضرب عليها - وَجِلَّةُ الْهَامِ هي عظيماات الرءوس.

اما النابغة الذبياني فيقول في قصيدة يمدح فيها عمرو بن هند " وكان قد غزا الشام .

فَصَبَحَهُمْ بِهَا صَهْبَاءَ صِرْفًا : كَأَنَّ رُءُوسَهُمْ بَيْضُ النَّعَامِ

فَذَاقَ الْمَوْتَ مَنْ بَرَكْتَ عَلَيْهِ : وَبِالنَّاجِينَ أَظْفَارُ نَوَامِ (٣)

١- لويس شيخو / شعراء النصرانية قبل الاسلام / ٢٢٧ .

٢- المفضليات / ق. ٦٠ / ٢٥٢

٣- ديوانه بتحقيق محمد ابو الفضل بيت ٢٨/٢٧ ص ١٣٥/١٣٠ ويقول ابو عبيدة انه قالها لعمرو بن الحارث في غزوته العراق .

لقد قدم الصبوح لأعدائه ، ولم يكن صَبوحهم سوى قتل وموت ودمار أصابهم بما يصاب به الثَّيل من فقدان الوعي ، وعدم القدرة على الثبات والاتزان تهكما وزرابة بحالهم ، ثم إن ما أصاب رؤسهم من أثر الضرب شُبه ببيض النعام الذي تفلق وتكسر ، بعدما بركت عليهم الحرب بكلِّها ثِقيلة مميتة ، أما قومه فالنِجاة والنصر والظفر دينهم ، ومن نصيبهم جميعا .

أما الأعشى (مَيْمُون بن قَيْس) فيقول في يوم " ذي قار " وقد استعار التَّصْبِيح في صورتين متتابعتين مختلفتين :

فَجَاءَ الْقَيْلَ هَامِرَزٌ : عَلَيْهِمْ يُقْسِمُ الْقَيْمَا
يَنْوِي مَشْعَصَعًا حَتَّى : بِغْنَى الْمَبْنَى وَالنَّعْمَا
صَبَحْنَاهُمْ يَنْشَابُ : كَلَيْتَ قَطَعَ الْأَتَمَا (١).

فالتصبيح كان رميا بالاسهم ، بل كان سريعا كما كانت تقتضيه عادة القوم عند تقديم خمر الصباح كل ذلك حتى يعودوا الى صوابهم ويرجعوا عن قتالهم .

أما الحرب عند " عبيد بن الأبرص " فيقدمها لعدوه كاسا مرة ، يقول :

وَلَقَدْ تَطَاوَلُ بِالنَّارِ لِعَامِرٍ : يَوْمَ تَشْيِبُ لَهُ الرُّؤُوسُ عَصِيبُ
حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَائِسٍ مُرَّةً : فِيهَا الْمُتَمَلُّ نَاقِعًا فَلْيَشْرَبُوا (٢)

فالحرب كأس مرة مسكرة ، تفقد شاربها صوابه ، وتذهب بعقله ووعيه والصورة ذاتها نجدها عند " امرئ القيس " متhekما بعدوه لما جاءه فشن عليه الغارة في وجه الصبح ، فكانه سقاه بذلك الصَّبوح وهو شرب الغداة يقول :

وَيُنْضِي الْعَرِمِيسَ الْوَجَنَاءَ حَتَّى : تَشْكِي بَعْدَ كُدْنَتِهَا الْكَلَالَا
وَيَصْبَحُهُمْ مُلْمَمَةً رَدَاخًا : مع الإشرافِ أحياءَ حِلَالَا (٣)

١- ديوان الأعشى - بتحقيق دكتور محمد حسين ٥٦/٥٥ والمشمع الخمر مزجت بالماء وبني يرجع - وهامرز: قائد جيش الفرس الذي هاجم اليمن - والأدنا: البثرة - والنشاب: السهم ، وكثبت بمعنى سريع - وقطعت أحدث صوتا - والقم: الإبل . والسبي: الأسرى من النساء .

٢- ديوان عبيد بن الأبرص - بتحقيق د . حسين نصار ٦ . ديوانه / ق ٧٥ / ص ٣٠٨ .

٣- وينضي: بمعنى ل ، واليرميس: الناقة الشديدة تشبها لها بالصخرة الجمود - وقوله: بعد كدنتها: أي بعد يمينها وامتلانها والكلال: الأعياء - والوجناء: عظيمه الوجنات ، مشبهة بالوجين من الأرض ، وهو المكان الصلاب : الجلال : الجماعة من الناس ينزلون متفرقين في حال اجتماع ولو احدة (جلة)

والبيتان يزدهمان بخيال الاستعارة ، فقد سقاها خمر الصباح قتالا ونزالا ، ثم نراه يستعير لناقته في شدتها وقوتها صلابة الصخرة ، ثم إن ناقته (وجناء) أي عظيمة الوجدات ، مشبهاه بالوجين من الأرض وهو المكان الصلب القوي ثم إن ناقته أيضا تشعر بما يشعر به الإنسان المقاتل من الإجهاد والكلل بعد أن كانت قبل ذلك سمينة ممتلئة .

وقال " أعشي بكر " في يوم ذي قار :

أَمَّا تَمِيمٌ فَقَدْ ذَاقَتْ عِدَاوَتَنَا : وَقَيْسٌ عَيَّلَانَ مَسَّ الْخِزْيُ وَالْأَسْفُ (١)

فالعداوة وما يترتب عليها من حرب ، وضرب ، مما يذاق بطعم المر والبشع .
كما قال يلوم " قيس بن مسعود " في يوم ذي قار :

شَفَى النِّفْسَ قَتَلِي لَمْ تَوْسِدْ خُدُودَهَا : وَسَادَا وَلَمْ تَعَضُّ عَلَيْهَا الْأَنْبُلُ
بِعَيْنِكَ يَوْمَ الْجَنُودِ إِذْ صَبَحْتَهُمْ : كَتَّابُ مَوْتٍ لَمْ تَعْفَهَا الْعَوَائِلُ (٢).

وفي يوم " الشَّيْطِينِ " لبكر على تميم ، قال " رَشِيدُ بْنُ رَمِيضٍ الْعَنْبَرِيُّ " :

فَجَنَانَا بِجَمْعٍ لَمْ يَرِ النَّاسُ مِثْلَهُ : يَكَادُ لَهُ ظَهْرُ الْوَرِيْعَةِ يَطْلُعُ
بَارِعًا عَنْ دَهْمٍ تَنْشُدُ الْبَلْقُ وَسَطَهُ : لَهُ عَرِضٌ فِيهِ الْأَسْنَةُ تَلْمَعُ
صَبَحْنَا بِهِ مَسَدًا وَعَمْرًا وَمَالِكًا : فَكَانَ لَهُمْ يَوْمٌ مِنَ الشَّرِّ أَشْنَعُ (٣).

١- المقد الفريد / ج ٦ / ٩٦

٢- السابق / ج ٦ / ١٠١ - " ويوم الجنو ويوم ذي قار " من أيام الحرب في الجاهلية .

٣- السابق / ج ٥ / ٢٠٦ / ٢٠٧

والباق : سواد وبياض ، وكذا البقلة بالضم - يقال فرس ليلق وفرس يلقاه (والجمع بلى)
والدهمة : السواد ، يقال فرس أدهم ، ويعبر أدهم ، وناقة دهماء ، وادهام الشيء ادهلما أي اسود .
وادهام الشيء ادهلما ، أي اسود .

وقال "جَسَّاسُ بْنُ مُرَّةٍ" :

فَلَمَّا أَنْ رَأَيْنَا وَسْطَنَا : عُقَابُ الْبَغْيِ رَافِعَةُ الْجَبَاحِ
صَرَفَتْ إِلَيْهِ نَحْمًا يَوْمَ سُوءٍ : لَهُ كَأْسٌ مِنَ الْمَوْتِ الْمُتَاحِ (١).

وتقول "الخنساء" في رثاء أخيها صخر :

- يَدْعُو بِهِ سَابِغٌ نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ : مُجَلِّبٌ بِمَسَاوِدِ اللَّيْلِ جَلْبَابًا
- حَتَّى يَصْبِحَ أَقْوَمًا ، يَحَارِبُهُمْ : أَوْ يَسْلُبُوا دُونَ صَفِّ الْقَوْمِ أَسْلَابًا (٢)

ويستعير "عمرو بن كلثوم" القرى في أبيات يفخر بها على بكر فيقول متهكما :

- نَزَلْتُمْ مَنَزَلَ الْأَضْيَافِ مِنَّا : فَأَعْجَلْنَا الْقَرْيَ أَنْ تَشْتُمُونَا
- قُرَيْنَاكُمْ فَجَعَلْنَا قِرَاكُم : قُبَيْلُ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا (٣).

والمعنى : لقد نزلتم ساحة القتال ، فلم نتردد في استقبالكم استقبال الضيوف فجعلنا قراكم . فقد جعل تعرض العدو لمعاداة قومه مثلما يتعرض الضيف للقرى العاجل ، أي أن التعجيل بتقديم القرى هو بمثابة التعجيل بقتلهم كراهة شتم العدو قومه إن تأخر القرى عنه ، أي أن العدو قد أشيع قتلاً وعذاباً وهواناً دون تأخير أو تهاون .

ويقول "المعقّر البارقى" حليف بني عامر في يوم "شعب جبله" ، لعامر وعبس على ذبيان وتميم :

وَقَدْ زَحَفْتَ دُودَانٌ تَبَغَى لِثَارَهَا : وَجَاشَتْ تَمِيمٌ كَالْفُحُولِ تُخَاطِرُ .
فَبَاتُوا لَنَا ضَيْفًا وَبَيْنَا بِنِعْمَةٍ : لَنَا مَسْمَعَاتٌ بِالْذُفُوفِ وَرَامِرُ
فَلَمْ نَقْرَهُمْ شَيْئًا وَلَكِنْ قَرَاهُمْ : صَبُوحٌ لَدُنِنَا مَطْلَعُ الشَّمْسِ حَازِرُ
وَصَبَحَهُمْ عِنْدَ الشَّرْقِ كَتَانِبٍ : كَأَنَّ سَلَمِي مَبِزَّهَا مَنَوَاتِرُ (٤)

١- لويس شيخو : شعراء النصرانية قبل الإسلام /ص ٢٤٧ .

٢- ديوان الخنساء (ط بيروت ١٩٦٣) ص ٧ .

٣- معلقات الزوزني (ط بيروت) / ١٢٤ / ١٢٥ - والمِرْدَاةُ الصخرة التي يكمر بها الصغور ، وقد استعار هنا المِرْدَاةَ للحرب كما استعار القرى للعذاب والقتل .

٤- العقد الفريد لابن عبد ربه / ج ٦ ص ١١ / ١٠

لقد كان قري القوم عدوهم مميزا ، فهو صبوح أختير لهم ، ومن نوع يليق بهم فكان الصبوح من خير ما عندهم ولا يخفى علينا ما في الصورة من جو احتفالي ، لقد احتفلوا بمقدم عدوهم على طريقتهم في تقديم القري والصبوح للضيفان وهي صورة تكمل دائرة التهكم والاستخفاف بالعدو ، على احسن ما يمكن تصوره .

والاستعارة في الابيات غاية في الطرافة والجمال ذلك لان الشاعر جمع بين الضيافة والصبوح فقد بات العدو في ضيافة القوم من بني عامر وعيس وكان لابد من تقديم القري له ، وما كان قرأه عند مطلع الشمس الا صبوح كتائب الحرب والفكك التي ذاقوا منها الوبال والنكال في الوقت الذي فيه بنو عامر ينعمون بسماع الغناء ويطربون لضرب الدفوف وأصوات المزامير ، وهذه الصورة الساخرة تنضم إلى الصورة الاستعارية لتبلغ بالمعنى أقصى حد ممكن من الهُزء الصادر عن انفعال قوي عميق ، مرتبط بهوان العدو وضعفه .

وفي يوم " مبايض " - لبكر على تميم ، يقول " هاتيء بن مسعود " :

فَوَجَدْتُ قَوْمًا يُمْنَعُونَ ذِمَارَهُمْ : بُسْلًا إِذَا هَابَ الْفَوَارِسُ أَقْنَمُوا

وَإِذَا دُعُوا ابْنِي رَبِيعَةَ شَمَّرُوا : يَكْتَتِبُ دُونَ الْمَسْمَاءِ تَلْمِمْ

حَسَدُوا عَلَيْكَ وَعَجَّلُوا بِقَرَاهُمْ : وَحَمَّوْا ذِمَارَ آبِهِمْ أَنْ يُشْتَمُوا (١).

وطريف هنا ان يجمع الشاعر بين الحشد والتعجيل بالقري إيدانا ودلالة على قدرته على مواجهه هذا الجمع مع كثرته وجبروته وشدة عداوته

وقال الأعشي مئمون بن قيس يفخر بقومه ويهجو " الحارس بن وعله " .

يَسُوْقُ لَنَا " قَلَابَهُ " عَبْدَ عَمْرُو : لِيَرْمِينَا بِهِمْ فِيمَنْ رَمَانَا

وَلَوْ نَظَرُوا الصَّبَاحَ إِذَا لَذَاقُوا : بِأَطْرَافِ الْأَمِينَةِ مَا قَرَأْنَا (٢).

ومما يجدر ذكره أن استعارة الشاعر الجاهلي العربي لم تكن مقصورة على مجال التهكم في مواجهة العدو أو الخصوم وإنما دارت الاستعارة في فلك تصور آخر له ارتباط بأمور نفسية ودواعٍ وجدانية

١- العقد الفريد ج ٦ / ص ٥٧ - تلملم أي تجمع

٢- ديوان الأعشي / قصيدة ٢٧ / ص ٢٠٩ .

ومن ذلك قول " الذَّهْلُولُ بن كَعْب الغَنَيرِي "

وَأَقْرِي الهمومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ لِلطَّارِقَاتِ الوَسَاوِسُ (١).

فهو يقرِّي طوارق الهمِّ وعوائق البَثِّ حَزَامًا منه ورأيا وجَلْدًا ونَفَادًا ، إذا ازدهمت الوسوس على القلوب ، واعتَلَجَت نِيَّاتُ الصدور ، وتملكت النفس ، فبالمخرج والخلص هو قَرَى الهم ، هذا القرى هو عزمه ، وحزمه ، وجلده ، وصبره ، وقوة إرادته ، وحسن تصرفه ، بهذا يستطيع الخروج من تلك الدائرة المغلقة التي طوقت نفسه وحالت دون مراميه .

هذا ويتلقف المَرَار بن مُنْقِذ ، وهو شاعر إسلامي، يتلقف المعنى واصفًا ناقته في قوله:

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتَعْفَيْتُ : لِقَرَى الهمِّ إِذَا مَا يَحْتَضِرُ (٢)

فقد ترك المَرَار ناقته لم تُركب حتى تعفو ، أي يكثر لحمها وشحمها وجعل الهمَّ لما نزل به كأنه ضيف ، يقدم ناقته قَرَى له ، بركوبه إياها عند حضور هذا الهم ، وانشغال نفسه به .

إنها صورة فريدة يعبر بها الشاعر عن انعناقه من همومه وشواغله النفسية بتقديمه الناقة قَرَى لهمومه لتخفف وطأة هذه الهمود بركوبه إياها والذهاب بها إلى هنا وهناك ، فبعد أن تركها تستعفى وتغوي فإذا بركوبه إياها ورحلته عليها ، يقدمها قَرَى لهذا الهم الذي نزل به فتتهزل الناقة بعد قوة ويذهب شحمها ونحمها لهذا الضيف الذي ما كان يرغب في حضوره .

والصورة هنا تشيد للشاعر بامتلاك ناصية الاستعارة ، وتوظيفها لحاجته النفسية توظيفًا دقيقًا يدفعنا لمزيد من التأمل والتدبر لفهم كنهها ودلالاتها العميقة .

١- البيت في حماسة المرزوقي / ج ٢ / ١١٦ - وفي أسرار البلاغة ط الشيخ شاكر / ٥٣ والْحَزَامَةُ : الحزم والخلد .

٢- المعضيات / ق ١٦ / ص ٨٦ - ويحتضر : يحضر .

أما استعارة "التشذيب" للتأديب والتهذيب والإصلاح فبإدراكها
لدي "عمرو بن كلثوم" " في معلقته موضعا موقفه من أعدائه ،
يقول :

وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا : وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَن يَلِينَا (١).

والقناد شجر ذو شوك والواحدة قنادة ، والتشذيب نفي الشوك والأخصان الزائدة ، كل
ذلك مستعار لتأديب العدو وتهذيبه وكسر شوكته وهزيمته على سبيل السخرية
والزراية به .

ومن هذا القبيل قول "بريق" - عياض بن خويلد الخناعي " في رجل من بني مُلَيْم ،
ثم من بني رفاعه أسره فاطلقه فلم يثبه :

يَشْدَبُ بِالسَّيْفِ أَقْرَانَهُ : إِذَا فَرَّ ذُو اللَّمَّةِ اللَّيْلِمُ (٢).

ومن أمثلتها أيضا قول "ذي الإصبع العدواني" وهو حر ثان من عدوان بن قيس بن
عيلان - الشاعر الجاهلي المعروف :

لِي ابْنُ عَمٍّ مَا كَانَ مِنْ خُلُقٍ : مَخَالِفًا لِي أَقْلِيهِ وَيَقْلِينِي
أُزْرِي بَنَاءَنَا شَأْنَتْ نَعَامَتَنَا : فَخَالَفَنِي ذُوْنَهُ بَلْ خَلَّتْهُ ذُوْنِي (٣)
إِنَّكَ لَا تَدْعُ شَيْئِي وَمَنْقَصِي : أَضْرِبُكَ حَيْثُ تَقُولُ الْهَامُ اسْفُونِي .

فقوله " شَأْنَتْ نَعَامَتَنَا " ضربه مثلا لتفرق كلمتهم وعدم وحدتهم اما قوله " اضربك
حيث .. " فالاستعارة فيه تمنزج بالتهكم والوعيد وتشي باستسلام له متوقع من
خصمه .

ومن قبيل التهكم أيضا استعارة " المعانقة " للمقاتلة بجامع التداخل والتشابك
والالتحام ، يقول " قُرَّة بن عاصم " في يوم " زُرُود " لبني " يربوع " على " بني
تغلب " وانهم ازم تغلب وأسر " خزيمة بن طارق " .

أَخَذْتُكَ قَسْرًا يَا خَذِيمَ بْنَ طَارِقٍ : وَلَا قَبِيَتْ مِنِّي الْمَوْتَ يَوْمَ زُرُودٍ .
وَعَاقَبْتَهُ وَالْخَيْلُ تَدْمِي نُحُورَهَا : فَأَتَزَلَّتْهُ بِالْقَاعِ عَيْرٌ حَمِيدٌ (٤)

١ - من معلقته معلقات الزوزني - ط بيروت / ق ٢٢ / ص ٢٠٩
" وهرت كلاب الحي منا " أي لبسنا الأسلحة حتى انكرونا الكلاب وهرت لانكارها إيانا - والقادة مفرد
قناد وهو شجر ذو شوك .

٢ - ديوان الهذليين / ج ٥٧ / ٣ .

والقَلِيم هنا هو العظيم من الرجال وقيل : هو عظيم الجمّة وهو مجتمع شعر الرأس .

٣ - المفضليات / ق ٢١ / ص ١٦٠ - والشعر والشعراء / ج ٢ / ٧١٧ .

٤ - العقد الفريد / ج ٦ / ٤٢

ومما زاد من سخرية الشاعر بعدوه عن طريق صورته الاستعارية ما نجده من صورة الالتفات في البيت الثاني ، ففي البيت الأول نراه يخاطبه صراحة (بكاف الخطاب) ثم نراه يعدل عن ذلك مستخدماً "ضمير الغائب" متناسبا عدوه إذ يضمن عليه بخطاب مباشر لافتاً إلى أن عدوه ليس في حسبانته ، غير مبال ، ولا مكترث به

إن وجود هذا الفن في إطار الاستعارة الجاهلية يقودنا إلى القول بأننا يجب ألا ننظر إلى لغة الجاهلي على أنها مترقعة عن الحديث اليومي ، معزولة عن انفعالات الناس من حوله ، وصيحاتهم ، وتعبيراتهم عن تجارب حياتهم الواقعية .

وبمعنى آخر : إن هذا الأسلوب يستمد حيويته من نبرات الحياة الواقعية في الدروب والأسواق وميادين القتال ثم يرتفع بها إلى تزيين التعبير الشعري ، إنه يرتفع بها ، ولا يترفع عنها نعني بذلك أنه يستمد حيويته من اقترابه من لغة الكلام الحي ، منها يستقى مادته ، ومفرداته ، وإيقاعه ، ونبراته ، وأنغامه ، ثم تزداد بوساطة موهبة الشاعر الخاصة شحذاً ، وتركيزاً ، وجمالاً ، في إطار استعارات كهذه ، وتلك وظيفة الشعر في كل لغة حية مستمرة في النمو والعطاء .

إن الاستعارة التهكمية الساخرة لدى الشاعر الجاهلي صورة صادقة من صور الانفعال ووسيلة طريفة من وسائل توصيله إلى الآخرين ، إذ يعبر بها الشاعر عما يموج في نفسه ، ويهتز به صوته . وجسمه من عاطفة قوية تكشف لنا عن مفتاح قوي من مفاتيح الجمال الفني الفريد في الاستعارة الساخرة ، إنها صورة من صور تعدد مستويات الاستجابة ، بل صورة من صور الاتساع المجازي مما يبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها ، إنها قدرة حنسية تميز الشاعر عن الشخص ضعيف الحساسية الذي يغلب عليه التفكير الاستدلالي والمنطقي ، وعلى ذلك تتيج الاستعارة الساخرة الفرصة للدوافع الأولى ، والعناصر المألوفة ، لكي توجد بالضرورة في ظروف جديدة كل الجودة ، فتحدد على نحو جديد لم نألفه من قبل مما يزيد شعورنا نشاطاً ، وغزارة ، وامتلاء ، وخصوصية ، وكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التي ينقل إليها القارئ زادت رغبة القارئ في الامتزاج بها وأخذ امتزاجه بها صورة أقوى .

وبعامة فما السخرية والتهكم إلا إدخال الدوافع المضادة أو المكملة (بتعبير ريتشاردز) ولذلك فإن الشعر الذي لا يصمد أمام السخرية أو لا يستوعبها ليس شعراً من الطراز الأول كما أن السخرية والمفارقة ذاتها هي دائماً من الصفات المميزة للشعر الرفيع كما يقول ريتشاردز (١).

١ - ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي / ٣٢١ .

ولم لا ؟

فإن التوازن بين الدوافع المضادة هو أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى إذ إنه ينشط أجزاء من شخصيتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب والصور المقصورة على انفعال محدود ، فحينئذ لا نوجه في اتجاه واحد فقط ، ولكن نكتشف أجزاء أخرى في أذهاننا مما يؤثر فينا ، وحينما لا نستجيب من خلال مجرى اهتمام واحد ضيق ولكن من خلال مجار عدة في الوقت نفسه ، حينئذ تكون استجابتنا خالية من المصلحة فالحالة الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حاله عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهه واحدة فقط (١).

التقسيم الخامس :

وتنقسم الاستعاره باعتبار الجامع ، وهو "وجه الشبه" في باب التشبيه الى قسمين : أحدهما : ما يكون الجامع فيه داخلا في مفهوم الطرفين ، كاستعاره التقطيع لتفريق الجماعه ، و إبعاد بعضهم عن بعض ، كما في قوله تعالى : " وَقَطَّعْنَاهُمْ فِي الْأَرْضِ أُمَمًا " (٢) فإن القطع موضوع لإزاله الاتصال بين الأجسام التي بعضها ملتصق ببعض فالجامع بينهما إزالة الاجتماع التي هي داخله في مفهومهما وهي في القطع أشد وأقوى (٣) . وكما جاء في الخبر : " خَيْرُ النَّاسِ رَجُلٌ مُمِيكٌ بَيْنَانٍ قَرَسِهِ كُلَّمَا سَمِعَ هَيْعَةً طَارَ إِلَيْهَا " . (٤)

فإن الطيران والعدو يشتركان في أمر داخل في مفهومهما وهو قطع المسافة بسرعة ولكن الطيران المستعار هنا أسرع من العدو .

هذا ولقد استعير الطيران للعدو والسرعة كثيرا في الشعر الجاهلي خاصة في مجال الحرب والمواجهه مع العدو، يقول الحطينة :

وَفَتَيَانِ صَبَقِي مِنْ عَدُوٍّ عَلَيْهِمْ : صَفَاحٍ مِنْ بَصْرِي عُلِّقَتْ بِالْعَوَاتِقِ
إِذَا مَا دُعُوا لَمْ يَمْلُؤُوا مِنْ دَعَاهُمْ : وَلَمْ يَمْسِكُوا فَوْقَ الْقُلُوبِ الْخَوَافِقِ
وَطَارُوا إِلَى الْجَرْدِ الْعَتَاكِ فَالْجَمُومَا : وَشَدُّوا عَلَى أَوْسَاطِهِمْ بِالْمَنَاطِقِ (٥).

١ - مبادئ النقد الأدبي / راجع ص ٢٤٦ .

٢ - بعض الآية ١٦٨ من سورة الأعراف .

٣ - راجع الإيضاح / ج ٢ / ٤٢١

٤ - راجع الإيضاح / ج ٢ / ٢٠ - والهيئة = صوت تفرع منه وتخلقه

٥ - ديوان الحطينة بشرح ابن السكيت ص ٢٩٤ - الأغني طبع ج ٢ ص ٤٦

وقد اقتضت شجاعة القوم عندما يُدْعَوْنَ للنجدة والنصرة، وعندما يستغيث بهم مَنْ يستغيث أن يسرعوا في عَنَوْهم سرعة الطير للقاء العدو فلا مجال للتردد وسؤال المستغيث عَمَّنْ عَاداه ، ولمْ كان ذلك ؟

وقال " صَخْرُ الْغَيِّ " الهذلي في قصيدة له يرثى فيها أخاه أبا عمرو بن عبد الله الذي نهشته حية فمات :

أَطَافَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا : بِأَسَمَرٍ مَفْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَانِبِ
فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفَرَةٍ : إِلَيْهِ اجْتِرَاكَ الْفَقْعِيُّ الْمُنَاهِبِ (١).

وقال " زهير بن أبي سلمى " في قوم " هَرَمَ بن سِنَانِ الْمُرِّي " :

إِذَا فَرَعُوا طَارُوا إِلَى مَسْتَغِيثِهِمْ : طَوَالَ الرَّمَاكِ لَا قِصَارَ وَلَا عَزْلُ
بِخَيْلٍ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَقْرِيسَةٌ : جَدِيرُونَ يَوْمًا أَنْ يَنْالُوا فَيَسْتَعْلُوا (٢)

فقوله : " إذا فرعوا " أى إذا أغاثوا مستصرخا مستغيثا ، أسرعوا إليه سرعة الطير لينصروه ، ولقد تجلّت قوة هؤلاء بحملهم الرماح الطويلة لأن " الرمح الطويل " لا يكاد يستعمله إلا كامل الخلق ، شديد اليأس وهو كناية تقف إلى جانب الاستعارة لتكتمل صورة السرعة والقوة والاستعداد لإغاثة المستصرخ بهم ، إن حَمَلَهُ الرماح الطويلة رجال مثل الجنّ في الخُبث والدَّهَاء والنَّفوذ فيما حاولوا وعلى ذلك فهم مستحقون لأن ينالوا ما طلبوا ويدركوا ما حاولوا .

وقال مساعدة بن جوية :

طَارُوا بِكُلِّ طِمْرَةٍ مَلْبُونَةٍ : جَرَدَاءَ يَقْدِمُهَا كُمَيْتٌ شَرَجِبٌ (٣)

١ - ديوان الهذليين ج/ ٢/ ٥٥ والفَقْعِيُّ : الخفيف - والمُنَاهِبُ المبالر بأخذه بها
٢ - ديوان زهير (مصنعة الأعلام) ص ٣٤ / ٣٥ + مديروت ١٩٦٣ / ٤٠ والجَنَّةُ جمع جن وعقير : أرض وإذا أُرِدَتِ العربُ المبالغة في وصف شيء قالت : هو عَقِيرِي . - ومَلْبُونَةٌ تستقي بالدين - وطيْرَةٌ : طويلة .
٣ - ديوان الهذليين ج/ ١/ ١٨٨ - وشَرَجِبٌ طويل الجسم مليح ، ومَلْبُونَةٌ تستقي بالدين - وطيْرَةٌ : طويلة .

وقال " الشَّنْفَرِي الأَرْدِي " مصورا شدة بأس أهله :

إِذَا فَرَّعُوا طَارَتْ بِأَبْيَضَ صَارِمٍ : وَرَامَتْ بِمَا فِي جَفْرِهَا ثُمَّ سَلَّتْ (١)

والجَفَر هنا كِنَانَة السهم ، أي يرمي بما في كنانته ثم يحارب بسيفه .

وَقَالَتْ "الْخُنَسَاءُ" فِي نَاقَةِ أَخِيهَا صَخْر :

فَأَغْفَى قَلِيلًا ثُمَّ طَارَ بِرَحْلِهَا : لِيَكْسِبَ مَجْدًا أَوْ يَحُورَ لَهَا نَهَبٌ (٢)

وثانيهما : ما يكون الجامع فيه " غير داخل " في مفهوم الطرفين كقولنا : " رأيت شمسا " نريد إنسانا يتهلل وجهه ، فالجامع بينهما التلألؤ، وهو غير داخل في مفهومهما .

وتنقسم الاستعارة باعتبار الجامع أيضا (أو باعتبار حكمها) إلى خاصية وعامية أو حسنة وقبيحة (٣) فالعامية المبتذلة لظهور الجامع فيها ، كقولك " رأيت اسدا " ووردت بحراً (٤). أما (الخاصة) الغريبة هي التي لا يظفر بها إلا مَنْ ارتفع عن طبقة العامة وفيها يزداد التشبيه خفاء " (٥).

وإذا أردنا توضيح الأمر قلنا :

لا ينبغي أن يكون وجه الشبه واضحا كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة ، ذلك كما يقول الفيلسوف " الفيناغورثي " " أرشيتاس " على سبيل التشبيه :

١- المفضليات ج ٢ / ص ١١١ وجُفِّرها كثفة سهما - والأبيض السيف القاطع

٢- ديوانها (ط بيروت ١٩٦٣) ص ١٠ وطبعة الهيئة (الروائع) ٢٠٠١ ص ١٧ ويحور بمعنى يرجع .

٣- الطراز ج ١ / ص ٢٢٩ - والإيضاح ج ٢ / ص ٤٢٢ وما بعدها .

٤- الإيضاح ج ٢ / ص ٤٢٢ .

٥- السابق ج ٢ / ص ٤٢٣ .

" إن القاضي كالمحارب في المعبد " أي أن المظلوم يلجأ إلى كليهما أملا في الإنصاف .

وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليوناني (أزوكراتس) في كلامه عن السلطات : " إنها متعادلة " إذ هو بهذا القول يوحد بين شينين هما في الحقيقة متباعدان وهما التساوي بين سطوح الأشياء المحسوسة والتساوي بين القوي السياسية " (١).

وجدير بالذكر أننا لا نجد لأمثلة الاستعارة الحسنة نظيرا في غير القرآن الكريم قال تعالى :

" وَلَا تَعْمَدَنَّ عَيْنُكَ إِلَى مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا " . (٢).

فلنظر إلى الاستعارة في مد العين لإحراز محاسن الدنيا والشغف بحبها والتهالك في جمع حطامها والشغ بما ظفر منها وهذه الأشياء جميعا بينها من الملاءمة والتناسب ما لا يخفى على أحد .

ومن عجيبها قول الرسول عليه الصلاة والسلام في وصف القرآن الكريم " من جعله أمانة فآده إلى الجنة ، ومن جعله خلفه ساقه إلى النار " .
فقد استعار " الأمام " للعمل بأحكامه والخلف للأعراض عنها ثم جعل الانقياد خاصا بالأمور المحببة وصير السوق مختصا بالأمور المكروهة تلك التي يساق المرء إليها دون وعي أو بصيرة منه (٣).

ومن أمثله الاستعارة (الخاصية) في الشعر الجاهلي قول طُفَيْلِ الْقَنُوزِي " الشاعر الجاهلي وهو مما اختاره " ثعلب " وفصله جماعة من العلماء من قبله :

فَوَضَعْتُ رَجُلِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَفْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٤).

١- الخطابة لأرسطو (ص ٩-١٨).

٢- طه ١٣١/

٣- راجع الطراز / ج ١ / ٢٣٩ / ٢٤٠

٤- العمدة لابن رشيق / ج ١ / ط ٤ - دار الجبل - سوريا ص ٨٥

ويروي البيت في الأسمعيات (وجعلت كوري) بدلا من : فوضعت رجلي وكذا في سر الفصحاة ص ١٢١

ولعل موضع اللطف والغرابة فيه أنه استعار الاقتيات لإذهاب الرَّحْل شَحْم السَّنام وهي استعارة كما نراها كانتها الحقيقة لتمكنها وقرئها .

والاستعارة في هذا البيت " مَرَضِيَّةٌ عند جماعة العلماء بالشعر ، لأن الشحم لما كان من الأشياء التي تَقَات وتَحْوَن ويذِيبه كان ذلك بمنزلة من يقاته وحسنت استعارته القوت للقرب والمناسبة والشبه الواضح " (١).

هذا ويكشف لنا الدكتور مصطفى ناصف عما وراء هذه الخصوصية التي تتسم بها الصورة الاستعارية هنا، تلك التي لفتت أنظار كثير من النقاد والبلاغيين القدامي، إنها الخصوصية التي يراها بمنظوره هو عندما يتأمل نشاط المعنى في داخل الاستعارة وما يمكن أن يلاحظ من ورائة مما يكشف عنه التحليل الدقيق ويتجاوز مجرد استعارة اقتيات الرحل شحم السَّنام ، صحيح أن مسألة ذهاب شحم السنام من كثرة الارتحال والحركة والأسفار ، واقتيات الرحل له فيه من الطرافة وعمق التصور ما دفع علماء البلاغة الأقدمون لوصف الاستعارة هنا بالحسنة أو بالخاصية ، إلا أن الأمر في تصور الدكتور ناصف يتجاوز هذه الرؤية " فالشاعر عنده حينما يصف الرحلة يطل بنا على رحلة أخرى هي رحلة الحياة ، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغاية وفقدان الطريق كله ، حقا إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة شيئا من هذه المعاني ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا " الناجية " و"يقات" هذه ناقة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، هذه هي المفارقة وعلى هذا النحو نرى أن الرَّحْل ، والناجية ، والكور ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ، ولكنها ككل في داخل وعاء الاستعارة ، تستعمل كمنبهات ترابطية الى معنى آخر ، وعلى ذلك نجد ان فهمنا للناقة قد تغير من خلال الاستعارة ، بحيث أصبحت الناقة أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية ، لكن المهم هو أن المفارقة هنا لا يمكن إن تنبت في ظل المقارنه ، و الوقوف عند مجرد التبديل اللغوي ، وإنما هي نتاج تصوّر خاص للمعنى. (٢)

ومن أمثلتها مما وجدته يتسم بخاصية لها مالها من عمق و طرافة ، قول " الشَّنْفَرِي "

الشاعر الجاهلي ، الصُّعْلُوك المخضرم :

وَأَلْفَ هَمِيمٍ مَاتَرَأَى تَعَوَّرَهُ : عِبَادًا كَحَمِي الرَّبِيعِ أَوْ هِيَ أَثْقَلُ .

إِذَا وَرَدَتْ أَصْغَرَتْهَا ثُمَّ إِنَّهَا : تَتَوَبُّ فَتَأْتِي مِنْ تُحَيْبٍ وَمِنْ عَيْلٍ (٣)

١ - سر الفصاحة / ١٢١

٢ - راجع للدكتور ناصف / نظريه المعنى في النقد العربي ص ٩٤

٣ - من لامية " الشَّنْفَرِي "

فالشاعر يصف لنا همومه و تقلها على نفسه ، وأن هجومها أقوى من أي محاوله لردّها ، ومهما حاول صدها، فإنها تأتي إلا أن تعود . فهي كحصى الربع التي تستمر يوما و تدع يومين ثم تجيء يوما ثم تنصرف يومين ، وهكذا انه الصراع ، صراع الهموم ، ذلك الذي اختزلته الاستعارة في قوله " إذا وريث أصدرتها" – الاستعارة هنا توحى بالصراع العنيف الذي يعانيه في مد الهموم و جزرها في نفسه ، و لمزيد من تجسيد موقف هذا الصراع فقد جعل الهموم قريبة ملتصقة به (من تحيئت) ومن (عل) أي أن الهموم قد أحاطت به من كل صوب وقد كثرت و تنوعت ، ذلك ما يوحى به تنكير اللفظ نفسه كما ورد في البيت.

وقد تحصل بتصرف في العامية، كقول كثير:

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا : وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ (١)

وحصول الغرابية هنا يتمثل في أنه استعار ميلان السيول الواقعة في الأباطح لسير الإبل سيرا حثيثا في غاية السرعة المشتعلة على لين وسلاسه ، و الشبه فيها ظاهر عامي ، لكنه تصرف فيه بما أفاد اللطف ، الغرابية، حين أسند الفعل (سالت) إلي الأباطح دون المطي ، و أعناقها ، حتي أفاد أن الأباطح امتلأت من الإبل، وأدخل الأعناق في السير لأن السرعة والبطء في سير الإبل يظهران غالبا في الأعناق ، و يتبين أمرهما في الهوادي ، و سائر الأجزاء يستند إليها في الحركة ، ويتبعها في الثقل والخفة. (٢)

و مثلهما في الحسن وعلو الطبقة في استعارة "السيول" بعينه قول " قول مُبَيَّع بن الحَظِيم التيمي" بقوله لزيد الفوارس الضبي ، مع ملاحظة أن البيت ينسب أيضا " لمحزّز بن المكعير الضبي" وهو شاعر جاهلي :

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا : أَنْصَارُهُ بِوُجُوهِ كَالدُّنَانِيرِ (٣)

أراد أنه طاع في الحي ، و أن أنصاره يسرعون إلي نُصْرته ، وأنه لا يدعوهم لخطب إلا أتوه ، وكثروا عليه، وازدحموا حواليه حتي تجدهم كالسيول تجيء من ههنا، وههنا، وتنصب من هذا المكان و ذاك حتي يغص بها الوادي ،

(١) الدلائل / ٧٤ – و راجع الأسرار / ٢٣/٢٢/٢١ – و الرازي في نهيه الإيجاز ص ٩٤ و الطولي في

الطراز ج ١ / ٢٤٠ – و الشعر و الشعراء لابن قتيبة.

(٢) راجع الدلائل / ٧٤ – و الأسرار / ٢٣ و إبراهيم بن الجليل في معاهد التنصيص ج ٢ / ١٣٥

(٣) الدلائل / ٧٤/ ٧٥

ويطفح منها، وهذا شبه معروف ظاهر ، ولكن حسن التصرف فيه أفاد اللطف والغزابة، وإنك لتري هذه الاستعارة ، علي لطفها و غزابتها، إنما تم لها الحسن و انتهي إلي حيث انتهى، بما توخي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت و لطفت بمعاونته ذلك وموازرتة لها، وإن شككت فاعمد إلي الجارين و الطرف، فأزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه . فقل :-

" سألت شعاب الحي بوجوه كالذنائب عليه حين دعا انصاره " ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن و الحلاوة؟ وكيف تعمد أن يحثك التي كانت؟ ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟ وهذا الذي أردت حين قلت لك : " إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم و الوقوف علي حقيقته "(١)

والحقيقة أن " سبيع بن الخطيم التميمي " ، وكثير لم يكونا إلا حاذيين حذو الشعراء الجاهليين في استعارة السيل للدلالة على الكثرة وسلاسة السير وسرعة ، وجدير بالذكر أنه صور هذه الاستعارة على تنوعها تكررت كثيرا في الشعر الجاهلي ولكل جمال منفرد .

وما هوذا " مالك بن خالد الخناعي " يقول عندما غزت بنو كعب ابن عمرو من خزاعة بني حيان :

فَدَى لِبَنِي لِحْيَانَ أُمِّي وَخَالَتِي بِمَا مَا صَعُوا بِالْجَزْعِ رَجُلَ بَنِي كَعْبٍ
وَلَمَّا رَأَوْا نَقْرَى تَسِيلَ إِكَامَهَا بَارَعَ عَن جَرَارٍ وَحَامِلَةٍ غَلَبَ

تَنَادَوْا فَقَالُوا يَا لِحْيَانَ مَا صَعُوا عَنِ الْمَجْدِ حَتَّى تُتَخِنُوا الْقَوْمَ بِالضَّرْبِ (٢)

وقال امرؤ القيس في وصف خيل محاربة :

سَأَلَتْ بِهِنَّ نِطَاعُ فِي رَأْدِ الضَّحَا : وَالْأَمْعَزَانُ وَمَسَلَتْ الْأَوْدَاءُ
يَخْرُجْنَ مِنْ خَلْلِ الْغُبَارِ عَيْشِيَّةً : بِالْأَذَارِ عَيْنَ كَاتِهِنَ ظِبَاءُ (٣)

- ١ - راجع الدلائل ص ١٠٠/٩٩ وانظر ص ٧٥/٧٤ .
- ٢ - ديوان الهذليين / القسم الثالث / ١٦/١٥ والمماثلة : المجادلة ومنشئ الوادي يقال له الجزع ، ونقري - اسم موضع بتحريك القاف وتسكينها إما كان من أجل الشعر - وعُلب : غلاظ الأعناق - والخن في العدو بالغ في قتاله .
- ٣ - ديوانه - بتحقيق محمد أبو الفضل ق ٨٧ / ص ٣٤٤
والأمعزان : منى أمعز وهو المكان المرتفع ، ولعله اسم موضع - ونطاع والأوداء : موضعان - ورأد الضحى : انبساط شمس .

وفي يوم المِعا من أيام العرب قال " جمران بن عبد عمرو " الشاعر الجاهلي :

أَيْنَ الْفَوَارِسِ يَوْمَ نَاعَجَةِ الْمِعا : نَعَمَ الْفَوَارِسُ مِنْ بَنِي سَيَارِ
لَحِقُوا عَلَى قَبِّ الْأَيَّاطِلِ كَالْقَتَا : شُعْثًا تُعَدُّ لِكُلِّ يَوْمٍ عَوَارِ
حَتَّى حَيَّوْنَ أَخَا الْفَوَاضِرِ طَعْنَةً : وَفَكَكْنَ مِنْهُ الْقِدَّ بَعْدَ إِسْأَارِ
سَأَلَتْ عَلَيْهِ مِنَ الشُّعَابِ خَوَانِفُ : وَرَدَ الْغَطَاطُ تَبْلُجَ الْأَسْحَارِ (١)

وقال " الحطينة " في غَضْبِهِ غَضْبَهَا على بني بدر في " يوم قرابين " من أيام العرب :

سَأَلَتْ قَرَابِينَ بِالْخَيْلِ الْجِيَادِ لَكُمْ : مِثْلَ الْأَيِّ زَفَاهُ الْيَمُّ فَاتَّقَعَا (٢)
وقال عَوْفُ بْنُ الْخَرِجِ التَّمِيمِي - الجاهلي المُلَقَّبُ من تَمِّمِ الرَّبَابِ بفخر بقبيلته :
أَلَمْ تَرَ أَنَّنَا مِرْدِي حُرُوبٍ : نَسِيلُ كَانْنَا دَفَاعَ بَحْرٍ (٣).

وقال " عبد الله بن عَنَمَةَ " - من الْمُخَضَّرِينَ :

قَدْ كُنْتُ أَخْذُ حَقِّي غَيْرَ مُهْتَضِمٍ : وَنَسَطَ الرَّبَابُ إِذَا الْوَادِي بِهِمْ مَالًا (٤)

يريد أن يقول كنت آخذ حقي غير مهضوم ولا مهين إذا جاءوا محتفلين تمتلئ منهم الطرق والفيجاج وتسيل بهم المذائيب والتلاع "

" والمَعْقَرُ الْبَارِقِي " يعبر عن جري فرسه في سهولة ويسر بصورة استعارية طريفة تشير إلى المعنى في دقة وبراعة فيقول :

١ - المعقد للفريد / بتحقيق محمد سعيد العربيان / ج ٦ / ص ٥٨ - وَالْفَوَائِفُ جمع خَائِف وهي الخيول والخائف ما يميل رأسه إلى الإمام .

٢ - ديوان (الحطينة) بشرح ابن السكيت / ص ٣١٦ - وَزَفَاهُ استخفه و اتَّقَعَا : امتلأ .

٣ - المفضليات للضيبي / ق ٩٥ / ص ٣٢٨ .

٤ - شرح ديوان الحماسة / ج ٢ / ٨٤

يَفْرَجُ عَنَّا كُلَّ نَجَافٍ : مَسَحَ كَيْسَرُ حَانَ الْقَصِيمَةِ ضَائِرَ (١)
فَسَحَ الْمَاءَ وَأَنْصَبَاهُ وَسِيلَانَهُ مَسْتَعَارَ لَجَرِي الْفَرَسِ فَكَلَنَهُ يَصُبُّ الْجَرِي صَبَا عَلَى
سَبِيلِ الِاسْتِعَارَةِ الْمَكْنِيَةِ الَّتِي تَقُومُ عَلَى الدَّقَّةِ وَالْإِغْرَاقِ فِي التَّخْيِيلِ .

وفي إطار الخيال نفسه يقول " امرؤ القيس " واصفاً قَرَسَهُ :

مِمَحَّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عَلَى الْوَنَى
أَثَرَنَ الْغُبَارَ بِالْكَبِيدِ الْمُرْكَلِ (٢).

لقد تعددت صور استعارة السيل وسح الماء لكن لكل شاعر طريقته ووسائله في
العبارة عن ذلك عندما مزجت الاستعارة حركة الحيوان بحركة الماء ، فالفرس يسبح
وفي تصور آخر يصب الجري ، وأعناق المطايا موج يسيل ويتنوع بين ارتفاع
وانخفاض مما يوحي بصورة مائية لها تركيبها المادي وبنائها السيكلوجي والرمزي
" ممثلاً في حركة الموج ينساب بعضه في بعض بحيث تتولد الموجة من الموجة
في رشاقة حرة ، وسبولة مرنة، لا توحى إلا بالصيرورة ، و الحركة المتصلة التي
تقتدر فيها القوة بالتدقق ، وكان ذلك كله إسقاط لإحساس بالظما المهلك بعد سفر
طويل، أو مع حرب شاقه. " (٣)

وإن هذا المعنى ربما يفسر لنا طائفة من صور الشعر العربي التي سبقت في معرض
المديح ، ذلك أن الشعراء يشبهون الممدوح بالغيث ، أو يستعبرون له صفته التي
وقعا عليها بنوع من مقارنة معني السبولة ، و الذوبان في الموانع ، بتدقق الهبات و
كثرة الصلات ، و كان التمدح بالكرم لا يمكن أن يتناوله التخييل الشعري إلا بوصفه
سبولة تحارب الأماكن العالية، وذوباناً للمال، كما يذوب الماء. (٤)

- ١- العقد الفريد / ج ٥ / ١٤٥ - والقصيدة بالصاد رُملة تنبت الفضا .
- ٢- ديوان امرؤ القيس (معلقته) ص ٢٠ - والميمح الذي يحدوه سحاً وسح المطر انصبابه - والسابحات :
التي تبسط يديها إذا عدت فكفها تمسح والوني الفتور - والكثيد ما طظ من الأرض والمركل ما ركته
الخييل بحوافرها فثارت الغبار لصلابتها وشدة وقعها والمعنى إن هذا الميمح بمنزله السابحات .
- ٣- راجع للدكتور عاطف جوده نصر - كتابه "الخيال الشعري" ١٩٤/ وما بعدها
- ٤- راجع السابق/ ١٩٤ حتى ١٩٩

هذا وقد تحصل الغرابية و الجوده في الاستعاره بالجمع بين عدة استعارات لإلحاق الشكل بالشكل، وذلك كقول "امريء القيس" :-

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَأُرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلْكُلٍ (١)
أراد وصف الليل بالطول ، فاستعار له صلبا يتمطي به ، إذا كان كل ذي صلب يزيد في تمطيه سيء، وبالمعنى في ذلك بأن جعل له أعجازا يردف بعضها بعضا ، ثم أراد أن يصفه بالثقل علي قلب ساهره فاستعار له كللكا ينوء به، ويثقل عليه.

يقول صاحب الدلائل:-

" لما جعل الليل صلبا قد تمطي به، ثني ذلك فجعل له أَعْجَازًا قد أُرْدَفَ بها الصُّلْبُ ، وثلث فجعل له كللكا، قد ناء به، فاستوفي له جملة أركان الشخص وراعي ما يراه الناظر من سَوَادِهِ ، إذا نظر قدمه ، وإذا نظر خلفه ، وإذا رفع البصر ، ومثله في عَرْضِ الجو " (٢)

وكقول شاعر جاهلي في عدوه:-

سَقَاهُ الرَّدْيَ سَيْفٌ إِذَا سَلَّ أَوْمَضَتْ

إِلَيْهِ ثَنَاءُ الْمَوْتِ مِنْ كُلِّ مَرْقَبٍ (٣)

فالمنايا وحش ذو ثناء، والثناء كالبرق يخطف الأَبصار ، وهما استعارتان مكنتان، بنيت إحداها علي الأخرى لتكتمل صورة الموت الذي أشربه السيف، فجرعه العدو سما قاتلا.

ومن الاستعارات الخاصية التي تشهد لأصحابها بالحيث في التصوير ، والدقة في التخيل ، وعلي وجه الخصوص ، الجاهلي منها، قول "امريء القيس" مقيدا الأَوَائِدَ :-

وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا : بِمَنْجَرٍ قِيدَ الْأَوَائِدِ هَيْكَلٍ (٤)

وفي موضع اخر، يقول:-

**وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا : وَمَاءَ النَّدَى يَجْرِي عَلَيَّ كُلِّ مَذْنَبٍ
بِمَنْجَرٍ قِيدَ الْأَوَائِدِ لَاحَهُ : طَرَادُ الْهُوَادِي كُلِّ شَأٍ مُغْتَرِبٍ (٥)**

١ - ديوان امريء القيس: من معلقته ١٨/ - وقوله بَصْلِبِهِ يروي بجوزة يعني وسطه ، وناء بكلكل أي نهض بصدرة - والإرداف: الإتيان ، والأعجاز : المآخير ، الواحد عَجَز - وناء بمعنى يمد ، يريد: فقلت لليل، لما مدَّ صلبه، وأفرط طوله، وازدادت مآخيره (أي أعجزه) امتدادا وتطولا (ألا أيها الليل) ...

راجع تعليق ابن الأثير في المثل السائر ج ١١٠/٢ - والأمدى في مؤانته/ ٢١٤ - والإيضاح ج ٢/ ٤٢٦

٢ - الدلائل/ ٧٩

٣ - شرح ديوان الحماسة / ج ٢/ ٢٣٦ - لم يذكر اسم الشاعر .

٤ - ديوان امريء القيس (من معلقته) / ص ١٩
والمؤنثت المواضع التي تأتي فيها الطير - والمَنْجَرُ : قصير الشعر ، وبذلك توصف الحَيَاق من الخيل -
الهَيْكَلُ: القوس الضخم - والأَوَائِد: الحوش .

٥ - ديوانه ٤٦/ والهُوَادِي : المتقدمة السابقة ، والشَّأَو : المَلَقُ - وعدا شأوا أي عدا ملقا ، والشَّأَو : الغلبة والأمَد - والشَّأَوُ السبق أيضا ، والمَنْجَرُ البعيد - الطَّيْرُ في وَكَنَاتِهَا : أي أنه يكر قبل خروج الطير على أنها مما يكر في الخروج ، وقد جعل فرسه قيدا للأوائد لأنه يسبقها فيمنعها من القوت .

فقد استعار امرؤ القيس صوره القيد لفرسه ، فسمّاها "قيد الأوابد" ، أي أنها لا تفوته ، لأنه يسبقها فيمنعها من الفوت ، فأضحت سرعته قيداً لها.
حتى إننا لنجد الشعراء يقتدون باستعارته من بعده . إذ قال " الأسود بن يعفر النهشلي " الشاعر الجاهلي في وصفه فرسه:-

وَلَقَدْ غَدَوْتُ لِعَازِبٍ مُتَنَازِرٍ : أَحْوَى الْمَذَانِبِ مُوْنِقِ الرُّوَادِ
بِمَشْمَرٍ عِنْدَ جَهِيْزٍ شَدَّهٗ : قَيْدِ الْأَوَابِدِ ، وَالرَّهَانِ جَوَادِ (١)

فالأوابد إذا طلبها فرسه كأنها في قيده لسرعته، واقتداره عليها.

وقول "امرئ القيس" في وصف البرق:

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحَ رَاهِبٍ : أَمَالَ السَّلِيْطَ بِالذَّبَالِ الْمُفْتَلِّ (٢)

فالببيت يتضمن استعاره بديعة، لأن من معاني (أَمَالَ) رعى، وكأنه استعار صورة رعى الأنعام للنبات لما يفنيه الذبال من الزيت شينا فشيئا ، وهو تصور نادر طريف.

ويقول " المعقر الباريقي " في يوم "شعب جيلة" :

وَقَدْ زَحَفَتْ دُودَانُ تَبَغِي لِيَثَارَهَا : وَجَاشَتْ نَمِيمٌ كَالْفُحُولِ تَخَاطِرُ
وَقَدْ جَمَعُوا جَمْعًا كَانَ زُهَاءَهُ : جَرَادُ هَفَا فِي هَبْوَةِ مُنْتَظِرٍ

(١) المفضليات / ٢٩

والعازب: البعيد ، أراد مكانا.

المتنازر: التي يتنازرها الناس لخوفه.

والمذانب: جمع مذنب بكسر الميم و فتح النون، وهو المسيل الصغير.

والمونق: المُنْجَب.

والرُّوَاد: جمع رائد، وهو الذي يدور في البلاد طلبا للمرعى.

والمشمر: الفرس طويل القوائم .

والعِد: الذي عنده عدة للجري.

وجهيْز شَدَّه: أي سربع عدوه .

- والجواد: كثير العدو.

(٢) ديوان امرئ القيس / ٢٤ - والسَّنا: الضوء - والسليط: الزيت

والذبال: القتال ، وسَنَاه: يعني سَنَا البرق، ومصابيح رهبان مردود علي قوله كلمع الديدن في

البيت السابق له .

فَمَرُوا بِأَطْنَابِ الْبُيُوتِ قَرَدَهُمْ : رَجَالٌ بِأَطْنَابِ الْبُيُوتِ مَمَاعِرُ (١)

والاستعاره في قوله: "فمروا بأطناب البيوت"، والأطناب في الأصل والاساس حبال تشد بها البيوت، والمراد نواحيها وأطرافها، فكأنه استعار الحبال تشد بها البيوت للنواحي والجنبات بجامع تعدد الجهات وتداخلها، ودقه التصوير في هذا مع بساطته المعني مما لا يخفي علي كل ذي ذوق سليم.

ومن مثل هذه الاستعارات العميقة الدقيقة قول "النايفه الذبياني" يصف همومه:

وَصَدْرُ أَرَاخِ اللَّيْلِ عَازِبٌ هَمٌّ : تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ (٢)

فهوم الشاعر عازبة عنه في النهار ، لأنه يتعلل نهاره بالنظر والشغل ، فيقل همّه ، فإذا أمسى انفرد بحاله ، ولم ير شيئا يتعلل به ، فيرد الليل عليه همّه ، كما يريح الراعي - الذي يبيت بعيدا عن أهله - ما شينه إلى أهله.

أي أن هذه الهموم عازبة عنه في النهار ، فإذا حل الليل ، تجمعت في صدره وتزاحمت ورجعت تتضاعف من كل جانب ، كما ترد أو تريح الرعاة السائمة بالليل إلى أماكنها ، فصدره أصبح مألفا للهموم تتكالب عليه وتزحم حواليه ، وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ، وإن الشاعر ليستجمع في سبيل ذلك جميع قواه الوجدانية والعقلية مما لتبدو الصورة دقيقة ومؤثرة ، تدفع إلى طول تأمل وتفكير لفهمها وتصورها ، ذلك لأنها نبئت في مخيلة الشاعر وذنه بعد طول تأمل وتدبر ، مما جعلها خاصه به ، ذلك مما حدا "بالمزباني" في موشحه إلى القول في تعليقه الموجز عليها:-

وهو أول من وصف الهموم متزايدة بالليل ، وتبعه الناس والشعراء علي هذا

المعني متفقون ، ولم يشذ عنهم إلا أحققهم شعرا (٣)

ومما رايته من طريف الاستعارة ونادرها ، وعميق معناها ، قول: "المرار بن منفذ" وهو شاعر إسلامي يصف ناقته :-

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ امْتَنَعَتِ : لِقَرِيٍّ هَمٌّ إِذَا مَا يَحْتَضِرُ (٤)

(١) العقد الفريد ج/٥ / ١٤١ / ١٤٢ - بشرح وضبط وتصحيح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري.

(٢) ديوان النايفه الذبياني (ط٣ دار المعارف) بتحقيق محمد أبو الفضل ق/٣ ص ٤١

(٣) المرزباني / الموشح ص ٣٢/٣٤

(٤) المنفليات ق/١٦ ص ٨٦ - واستغفرت تركت لم تركب حتى تغفر و يكثر شحمها.

فقد تصور هو الآخر الهمَّ يقبل عليه فلا مفر من أن يُقرِّيه ، وما قرَّاه إلا ناقته ، حتى إذا نزل به الهم واحتضره ، ركبها وتحرك بها ليزول همه وينساه ، لأن ذلك الهم نفسه هو الذي دفعه إلى ركبها ، أو كما يقول غيره ، ليسلى الهمَّ عنه بجسرة .

وبعد ، فإن هذه الاستعارات "الخاصية" التي تشهد بحقِّ أصحابها من الجاهليين لم تكن كذلك إلا لأنها لم تنب عن الذوق ، كما أنها نهجت نهجا فريدا في صياغتها ، وبذل أصحابها في سبيلها الوقت والجهد واختصوها بخيال عميق وإتقان فريد ، إنه "التخيل الابتكاري" أو "الاشتمائي الاختراعي" الذي تحدث عنه النقاد وعلماء النفس (١) الذين اختصوا الأدب بدراساتهم وهو استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملة ما إدراكا حسيا فيما سبق ، وما هو ذا التخيل بمعناه الخاص ، الذي لا يرقى إليه إلا من سما إدراكهم ، وقوى تفكيرهم ، إنها الصلة الوثيقة بين اللفظ وما استعير له ، ثم إن هذه الصلة هي معيار الاستعارة في "عمود الشعر" لدى النقاد العرب من أمثال "الجرجاني" و "المرزوقي" وفيه جعلت الاستعارة الجاهلية المثل الذي يقتدى في هذه الصلة ، مما سيوضح لنا في أثناء تناولنا هذه القضية في الجزء الخاص "بالاستعارة الجاهلية وعمود الشعر"

قصاري القول : إن هذه الصلة تجلَّت فيها انفعالات الجاهلي وإحساساته ، فقد تصور ما يحيط به تصورا كاملا ونكيا ، فاستعرض الأشياء الجامدة كأنها مخلوقات إنسانية ، أو مخلوقات حية متصرفة ، وذلك كله بسبب ما يسيطر عليه من ميل وجداني ، أو اندماج وجداني بين الطبيعة وفكره ، وهذا الاندماج بنقلنا بدوره من حياتنا في نظامها العادي إلى نوع آخر من الحياة نتعمق فيها صلتنا بما حولنا ، فنشعر بأن الواقع جزء منا ، وبأننا جزء منه ، هذه الأمور مما سنبحثها عندما سنتحدث عن ارتباط الاستعارة الجاهلية بكيان شاعرها الذي تحركت نفسه مع حركة الحياة من حوله في صحراء أطبق عليها السكون .

إن هذه الصلة التي نتحدث عنها ، إذا نأت وانبتت ، أضحت الاستعارة مُبتذلة ، ضعيفة ، أو بمعنى آخر "غير مفيدة" خيالها ضحل سقيم .

ولعل الأدب الجاهلي يكاد يخلو من مثل هذه الاستعارات التي لا نجد فيها بين اللفظ وما استعير له ، ولعل هذا راجع إلى طبيعة الحس الجاهلي الذي لم يتعود الزيف ، ولما نأى عن الطبع الأصل في صناعة الشعر ، مما أبعد عن التكلف الممقوت ، والتصنُّع والغموض ، وهذا الحكم يؤيده استقراؤنا لكثير من الاستعارات الجاهلية مما تخلل مادة هذا الدرس ، وتؤيده أيضا النظرة العامة والمفهومة عن أدب هذه الفترة المهمة من فترات تاريخنا الأدبي.

.. هذا ، ولقد جمع بعض نقادنا القدامى طائفة من الاستعارات الجاهلية مما كان في نظرهم مستهجنا غير مفيد ، فأوردوا قول أوس بن حجر :-

وَذَاتُ هِمٍّ عَابَرُ نَوَاشِرِهَا : تُصَيِّتُ بِالمَاءِ تَوَلِّبًا جِدْعًا (١)
وفيه أفحش أوس بالاستعارة ، بأن سمي الصبي "تَوَلِّبًا" والتولب ولد الحمار في الأصل ، والأساس.

كما أنهم أخذوا علي "تَابِطُ شَرًّا" قوله في عدوه :-
تَحْزَنُ رِقَابَهُمْ حَتَّى صَدَعْنَا : وَأَنْفُ المَوْتِ وَمِنْخَرُهُ رَثِيمٌ (٢)
لأنه جعل للموت أنفاً وَمِنْخَرًا رَثِيمًا ، والرثيم الذي أنمته الحجارة.

وقول "مَعْقِلُ بْنُ خُوَيْلِدٍ الهُنَلِيُّ" :-
تُخَاصِمُ قَوْمًا لَا تَلْقَى جَوَابَهُمْ : وَقَدْ أَخَذْتَ مِنْ أَنْفِ لِحْيَتِكَ اليَدَ (٣)
يريد قبضت علي طرف لحيتك كما يفعل المهموم ، وقد استعار هنا للحية أنفاً.

وقول "الحطينة" بمدح "بغیضا" :-
** عَظَفُوا عَلَيْكَ بِغَيْرِ أَمْرٍ : صِرَّةٌ فَقَدْ عَظُمَ الْأَوَاصِرُ
وَهُمْ سَقَوْنِي المَحْضَ : إِذْ قَلَصْتُ عَنِ المَاءِ المَشَافِرِ (٤)
يقول : إن شفثني ارتفعت عن الماء من برده حينما كان يشربه في الشتاء ، أما الآن فهو يشرب اللبن الحليب لم يخلط بشيء ، وقد استعار المشفر للإنسان مع أنه للبعير في الأصل.

(١) راجع قدامه في نقد الشعر / ١٠٤ وإمالي القالي (الذيل) ص ٣٦/ ٣٥
والمزرباني في الموشع (ط أولي) ص ١٣١/ ٨٨ ، (ط ٢) ص ٥٨/ ٥٧
والأسرار لعبد القاهر (ط الشيخ شاکر) ص ٣٩
والهذيل: الخلق المرقع من الثياب - والنواشير: جمع ناشره ، وهي عصب الوراع ، وقد بدت من جوعها -
ومزالها: تعاني من الضر و الفقر (والجدع) سيء الغذاء لأنه ليس له لبن من سوء حالها.

(٢) الموازنة للأمدى / (ط ٣) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد / ص ٢٤٠
وأبو هلال العسكري / الصناعيه (ط ١) ص ٢٣٣ + (ط ٢) ص ٣٠٩
(٣) ديوان الهزليين / القسم الثاني / ص ١٦٦ (ط ٢) ص ٣١٠
(٤) ديوان الحطينة / بشرح بن السكيت / ص ١٧٧/ ١٧٤ - والمَحْضُ اللبن الخالص

وبعد ، فأقول :-

اليس في هذه الاستعارات المكروهة وغير المقبولة ، عند هؤلاء نوع من الرمز ، فعندما يربط "أوس بن حجر" ، بين الصبي والتولب ، فلاشك أن صلة واضحة كانت تجمع هذا الطفل الذي يتحدث عنه والتولب (المشبه به) . ولولا هذا لما حدثت المشابهة بوساطة الاستعارة على هذا الوجه من التصور

إن مصدر الاستعارة هنا هو الانطباع النفسي ، والإحساس الداخلي فإذا أثبتت الصلة أنماديه ، فهناك الرؤية الوجدانية التي تجمع بين الأشياء التي ليس بينها رابطة في عالم الحس المادي ، إنه مقتضى الحال الذي يتطابق معه الكلام البليغ والمؤثر .

وإن هذا ما تنبيه إليه شيخ البلاغة "عبد القاهر" في كتابه "أسرار البلاغة"

تعليقاً على هذا البيت عندما قال :

" فأجري (التولب) علي ولد المراه ، وهو لولد الحمار في الأصل ، وذلك لأنه يصف حال ضر وبؤس ، حال أمراه بانسة فقيره ، والعادة في مثل ذلك ، الصفة بأوصاف البهائم ، ليكون "البغ" في سوء الحال وشده الاختلال .

ومثله سواء قول "الأعلم الهذلي" :-

وَذَكَرْتُ أَهْلِي بِالْعَرَا : عِ وَحَاجَةِ الشَّعْبِ التَّوَالِبِ

كانه قال : " الشعب التي لو رأيتها حسبتها توالب ، لما بها من الغيرة و بَذَاذَة الهينة . (١)

وكذلك الأمر في قول : "تأبط شراً" ، الذي أوردناه منذ قليل حيث جعل للموت ، منخراً رثيماً ، فلم لا يكون الموت ذو المنخر الرثيم - (الذي أدمته الحجارة) صوره "رمزيه" من صور قوه انتصار القوم وعنف غلبتهم ؟ لقد قتلوا أعداءهم ، وصور القتلي بدت وكأنها صورة الموت نفسه ذلت ناصيته وحطمت أنفه ، وفي تجسيد الموت على هذه الصورة تتويج لحياه هؤلاء المنتصرين التي هي بمنأى عن كل سوء إذا ما تعرضوا لأي ضرر وحرب .

وكذلك عندما يجعل "معقل بن خويلد الهذلي" للحية أنفاً ، وكان لحيته شخص آخر ، فما هوذا التجسيد والتشخيص الذي يعطي الصورة حيويتها وقوتها ، ونحن نحس مع الشاعر بمزيد من الإطراق في التفكير ، و الانسياق مع طول التأمل عندما يمسك بأنف لحيته مُمعناً في التفكير منساباً مع خواطره .

(١) أسرار البلاغة / ط الشيخ شاكر ص ٣٩ / ٤٠ - والتولب الجدع : سمي الغذاء - والعراء : الصحراء لا نبت فيها - والشعث : ولده ملتون بالعراء ليس حجاب لونهن .

ولم نرفض استعارة المشافر للشفة ؟ وقد كان للبعير في حياة الجاهلي شأن أي شأن ، فهو يري فيه صورة كل شيء ، وإذا رأي شيئا في نفسه شبيها به ، فهو راضٍ بلا شك ، ونحن راضون معه أيضا .

إنها "رموز" تتعلق بأمور نفسه كما قلت ، لجأ إليها الشاعر الجاهلي في استعارته كما لجأ إليها "المُتْرِيَّون" في صورهم ونادوا بها في عصرنا الحديث .

" إنما استعارت العرب المعنى لما هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سبباً من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشئ الذي استعيرت له وملئمة لمعناه " (١)

إن ملاك الاستعارة " قرب التشبيه ، ومناسبة المستعار للمستعار له وامتزاج اللفظ بالمعنى حتي لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر " (٢)

الأمر إذن في هذه الاستعارات ليس مجرد تبديل لقوي لمواضع الكلمات ، ولكنه يتعلق بالقصد المتعمد والمحسوب للشاعر في خلق مفعول شعوري ، وبذلك نحس باستعاره شعرية جمالية ، فيها الحماسية الأدبية التي تطبع سحرها و خلابتها علي قلب الشاعر و أذنه فضلا عن السامع .

ونحن إذا نظرنا إلي قول : "العَفْقَانِ بَن قَيْسِ بَن عَاصِمِ بَن عَبِيدِ الرَّبْعِيِّ" الشاعر الجاهلي :-

سَأَمْنَعُهَا أَوْ سَوَفَ أَجْعَلُ أَمْرَهَا : إِي مَلِكِ أَظْلَافُهُ لَمْ تَشَقِّ (٣)

كانه قال : أجعل أمرها الي ملك لا الي عبد جاف " متشقق الأظلاف " ، وهو في حد التشبيه والاستعارة يقولون للرجل إذا عابوه :- جاءنا حافيا متشقق الأظلاف ، فإذا كان من شرط هذه الاستعارة أن يؤتي بها في موضع العيب والنقص فلا شك في أنها "معنوية" (٤) ليست مجرد تبديل للكلمات لكنها تهدف إلي معني وغاية .

(١) الموازنة / ج / ط ٣ / ٢٣٤

(٢) العمدة لابن رشيق / ج ١ / ٢٧٠

(٣) الأسرار / ص ٣٨

(٤) راجع الأسرار ص ٣٨ / ٣٩ - ويعني بالملك : " انعمان بن المنذر " .

ثم إن الاستعارة تجرى في كيفية استعمالها على أوجه :

أولها : استعارة المحسوس للمحسوس ، كقوله تعالى : " وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجٌ فِي بَعْضٍ " (١) ، فالمَوْجَان - في الأصل - حركة الماء ، وهو المستعار ، أما المستعار له ، حركة الإنس والجن ، وهما حسيان ، والجامع لهما ، ما يشاهد من شدة الحركة ، والاضطراب ، وهو حسي أيضا .

ومن ذلك قوله تعالى : " إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ " (٢)
فإن المستعار منه المرأة التي لا تلد ، والمستعار له الريح ، التي لا يصلح ولا ينمو بها نبات ، والجامع بين الطرفين المنع من ظهور الأثر ، والنتيجة ، والطرفان حسيان هنا ، والجامع "عقلي" .

وقوله عز اسمه : " وَأَيُّهُ لَئْلٌ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ ، فَإِذَا هُمْ مُظْلَمُونَ " (٣) - فإن المستعار منه ظهور المسلوخ عن جلدة ، أو كشط الجلد ، وإزالته عن الشاة ، ونحوها ، وأما المستعار له " المشبه " ، فهو إزالة الضوء عن مكان الليل ، أو خروج النهار من ظلمة الليل ، فلما كان النهار من شدة الاتصال بالليل ، كاتصال الجلد بالمسلوخ منه ، لاجرم حسنت الاستعارة ، ثم إن الطرفين محسوسان ، والجامع لهما أمر " عقلي " ، وهو ترتب أحدهما على الآخر ، وهو هنا تعاقب الانفصال على الاتصال .

ولقد قيل : المستعار له ظهور النهار من ظلمة الليل ، وليس ذلك بسديد ، لأنه لو كان ذلك لقال : " فإِذَا هُمْ مَبْصُرُونَ " ونحوه ، ولم يقل " فإِذَا هُمْ مُظْلَمُونَ " ، أي داخلون في الظلام (٤) .

وقوله تعالى : " وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا " (٥) ، فالمستعار منه " النار " والمستعار له " الشيب " وانتشاره في سرعة ، وهما حسيان ، والحقيقة أن كلمة " اشتعل " لا تقف عند معنى انتشار فحسب ، ولكنها تحمل معنى دبيب الشيب في الرأس في ببطء وثبات ، كما تدب النار في الهشيم مبطنة ، ولكن في دأب واستمرار حتي إذا تمكنت منه اشتعلت في قوة لا تبقى ولا تتر ، هكذا الشيب يحرق ما يجاوره من شعر الشباب حتي لا يذر شيئا إلا التهمه وأتي عليه ، ولعل في إسناد الاشتعال إلي الرأس ما يوحى بهذا الشمول ، أو بمعنى آخر :-

(١) الكهف/ ٩٩ وراجع نهاية الإيجاز/ ١٠٠ - والإيضاح ج ٢/ ٤٢٧

(٢) الذاريات ٤١ - وراجع الإيضاح ج ٢/ ٤٢٨ والطراز ج ١/ ٢٤٤

(٣) يس/ ٣٧ وراجع الطراز ج ١/ ٢٤٤ - والإيضاح ج ١/ ٤٢٧ والإقناع للسيوطي ج ٢/ ٢٤٤

(٤) راجع الإيضاح ج ٢/ ٤٢٧

(٥) سورة مريم (٤) - وراجع نهاية الإيجاز/ ٢٦٤/٢٦٣

لقد كان لاستعاره الشيب علي هذا الوجه من الفضل مالا ينكر ، والسبب في ذلك أن لفظ "اشتعل" يفيد مع لمعان الشيب في الرأس انه شمل و شاع ، وأخذ نواحيه وعم جملته حتي لم يبق من السواد شيء ، وهذه الفائدة ما لا تحصل إذا قيل : اشتعل الشيب في الرأس ، بل لا يوجب اللفظ هنا أكثر من ظهور الشيب فيه.

بيانه: أن نقول : " اشتعل البيت نارا " فيكون المعني : أن النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، ونقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد أكثر من إصابتها جانباً منه ، ومثاله في التنزيل ، قوله تعالى : " وفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا " ، فالتفجير للعيون في المعني ، ولكنه أوقع في اللفظ علي الأرض ليفيد أن الأرض بالكلية قد صارت عيوناً. (١)

ومن أمثلتها في الشعر الجاهلي قول " امرئ القيس " :

وَالْبَسُ لِلْحَرْبِ أَثَوَابَهَا : وَأَرْكُبُ لِلرَّوْعِ طَرَفًا عَنِيدًا (٢)

فقد استعار الثوب للدرع ، بجامع الدخول في كل ، وهما حسيان وقول " يشامة بن عمرو " الشاعر الجاهلي في تحريض قومه علي القتال واصفا دروعهم :-

وَمِنْ نَسِجِ دَاوُدَ مَوْضُونَةٌ : تَرَى لِلْفَوَاضِيبِ فِيهَا صَلِيلًا (٣)

فقد استعارا للرؤية للسمع ، بجامع الإحساس في كل ، والطرفان حسيان علي ما نرى .

إن استعاره الرؤية للسمع عند الشاعر الجاهلي بجامع الإحساس في كل مما يؤكد وعي الجاهلي بمسألة "تراسل الحواس" التي يتحدث عنها النقد الحديث ، ويؤكد شيوعها في الأدب المعاصرة ، ومما يؤكد أيضا علي قضيه المعني في الاستعارة ، وأنه المراد من ورائها ، فلن نسمع صوت الأسياف والرماح ، بل تراها رأي العين ، وفي هذا من المبالغة والتأكيد وعمق التخيل مما لا يخفي علي القاريء المتذوق ، لأن الرؤية أوثق من السمع . بل إن الإحساس بها ، أكثر علوقا بالنفس وتأثيرا فيها.

(١) راجع نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز / ٢٦٣ / ٢٦٤ .

(٢) ديوانه (ط٣) دار المعارف / ص ٢٥٢

(٣) المفضليات / ق ١٠ / ص ٥٩ - " ويشامة بن عمرو " خال زهير بن أبي سلمى ، وهو المعروف بـ "يشامة بن الغدير" وموضوفه بمعنى متسوجة من وَصَنَ الشيء ، وضمنا ، جعل بعضه علي بعض .

وكقول "المُسَيَّب بن عَلمس" وهو جاهلي مقل في شعره. (١)
وإنهم قد دُعُوا دَعْوَةً: سَيَّبَهَا ذَنْبٌ أَهْلِبُ.
فقد استعار الذنب الأهلِب ، أي كثير الشعر غزيره ، لعدد الجيش الغفير ، وكلاهما
مخصوصان.

وكقول "الأعشى ، ميمون بن قيس :-

فَتَنَازَعَا مِيرَ الْحَدِيثِ : فَتَكَرَّتْ فَنَزَا بِهَا
عَضْبُ اللِّسَانِ مَتَقَّنٌ : قَطِنٌ لِمَا يَفْنَى بِهَا (٢)
فقد شبه اللسان بميف حد قاطع (عَضْب) علي سبيل الاستعارة المكنية .

ولشاعر جاهلي في وصف فرس :-
وَأَحْمَرُ كَالذَّبْيَاجِ أَمَّا سَمَاوُهُ : فَرِيًّا ، وَأَمَّا أَرْضُهُ فَمَحُولُ (٣)
فقد استعار السماء لظهره ، بجامع العلو ، والأرض لأسفله ، بجامع الدنو - يريد
قوائمه - و الطرفان حسيان.

وكقول "أبي الطَّحَّانِ الْفَيْنِي" الشاعر الجاهلي الصعلوك يصف وجوه الشعراء
الصعاليك:-

وَجُوهٌ لَوَانٌ الْمَدْلُجِينَ اعْتَشَوْا بِهَا : صَدَعَنَ الدَّجَى حَتَّى تَرَى اللَّيْلَ يَنْجَلِي (٤)
فالمستعار منه الصدع ، أو الكسر للزجاج وغيره وهو حسي ، "والمستعار له" ،
التغيير والتأثير ، المتمثل في تحويل الليل إلي نور والظلمة إلي ضياء ، وهو حسي
أيضا .

وكقول "النايفه الذبياني" ، يصف زوجة "النعمان" (المتجرده):-
نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِحَاجَةٍ لَمْ تَقْضِهَا : نَظَرُ الصَّقِيمِ إِلَى وَجْهِ الْعُودِ
تَجَلَّوْا بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَيْكَةً : بَرْدًا أَسِفَتْ لِنَاتِهِ بِالْإِثْمِ
كَالْأَقْحَوَانِ غَدَاةٌ غَيْبَ سَمَائِهِ : جَلَّتْ أَعْلَاهُ ، وَأَسْفَلُهُ نَسْدِي (٥)

يقول نظرت إليك نظرا ضعيفا لا تقدر معه علي الكلام ، أي نظرت نظرا خائف
مراقب ، وأرادت كلامك - وهو حاجتها - فلم تقدر علي ذلك ، خشية الرقباء ، وقد

(١) الصناعتين (ط) ١٨٨ ص ٢١٨ وراجع ترجمه الشاعر في المفضليات هـ

(٢) ديوان الأعشى - تحقيق د/ محمد حسين/ ٢٨٩.

(٣) العقد الفرید / ج ١ ص ١٨٥ - ومَحُول بمعنى صلبه.

(٤) أمالي المرتضی / ج ١ ص ١٨٧

(٥) ديوانه بتحقيق محمد أبو الفضل (ط) ١٩٧٧ ص ٩٢ و ٩٤ و ٩٥

والأقحوان نبت له ثور أبيض وسطه أصفر وشبه الأسنان ببياض ورقة بعد نزول المطر ، أي مطر ليل
فنجي المطر ما عليه من الغبار ، وصفا لونه بعد جفاف الماء . فاشتد بياضه ، وارتوي أصله من ذلك المطر
، فغذي أعلاه ، فاشتد نوره وشرق حسنه.

استعار "البرد" لبياض أسنانها وصفاتها ، ثم استعار لمصرة شفيتها قادمة حمالة ، لأنها أشد سوادا من سائر الريش ، والقادمتان من الريش المقدم في جناح ، واستعار السمرة هنا مما يحسن بياض الثغر ويجعله لطيفا براقا ، وهو من خلال الاستعارة شبه الشيء بالشيء لونا وصورة ، وكان أهل الجاهلية يغرزون الشفة بأبرة ثم ينزون عليها أثمدا وهو معدن يكتحل به ، فيبقى سواده يحسن بياض الثغر ووضوحه .

وكقول "امريء القيس" يصف صاحبه :-
فَلَمَّا تَنَازَعَا الْحَدِيثَ وَآمَنَحَتْ : هَصَرْتُ بِغُصْنِ ذِي شَمَارِيخٍ مَيَّالٍ (١)
وَصِرْنَا إِلَى الْحُسْنَى ، وَرَقَّ كَلَامُنَا : وَرَضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلالٍ

فقد استعار لجسم حبيبته الغصن لنعمة ، وتثنيه ، وليونته و حرية حركته ، واستعار أيضا لشعرها شماريخ النخل لتدخله و غزارته ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد من تكثيف أجواء الخيال في الصورة ، بل نراه يستعير لتليينها بالكلام و المداواة ، رياضة العبير بالسير حتى يذل ، لذلك انقادت صاحبه ، وسهلت ، بعد صعوبتها وامتناعها ف جذبها نحوه وهو المفهوم من قوله : "هَصَرْتُ" بمعنى مددت و جذبت .

هذا ، ولم تبرح الاستعارة صدر هذه الأبيات ، فقله : "فَلَمَّا تَنَازَعَا الْحَدِيثَ" أي لما حدثتني وحدثتها " هَصَرْتُ بِغُصْنِ ذِي شَمَارِيخٍ مَيَّالٍ " وأصل "تنازعنا" من النزاع بالذلو ، وهو جذبها ، وكأنه "استعار" النزاع بالذلو للحديث يتبادلانه ، والكلام يتجاذبانها ، حتى صارا إلي الصبا ، وقد جد اللعب ، واللهو و الغزل ، ولم ترفع الأصوات لنلا يشعر بهما أحد .

وكقول "المتقب العبدى" الشاعر الجاهلي :-
وَصَاحَتْ صَوَادِيحُ النَّهَارِ وَ أَعْرَضَتْ
لَوَامِعَ بَطْوَى رِيْطَهَا وَ بَرُودَهَا (٢)
 فقد شبه السراب في قلبه بثياب تطوي علي سبيل الاستعارة .

وكقول "سُوَيْد بن أبي كَاهِل الْبُشَيْرِي" الشاعر الجاهلي في وصف حرارة الشمس في الصحراء ، وهو ذاهب إلي صاحبه :-

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلَمَى مَهْمَهَا : نِزَاحَ الْعَوَرِ إِذَا الْأَلْ لَمَعَ
فِي حَرُورٍ يُنْضِجُ اللَّحْمَ بِهَا : يَأْخُذُ السَّافِرُ فِيهَا كَالصَّفْعِ
 فشدده الحر نار موقده ينضج بها اللحم ، وتصيب الرأس بالوجع .

(١) ديوان امريء القيس / ص ٣٢
 (٢) المفصليات / ق ٢٨ / ص ١٥٠ - والمتقب العبدى شاعر فحل قديم جاهلي - والصواديح : الجناذب تصدح وتصور - وأعرضت يريد عرضت - واللوامع : أراد بها السراب - والريط : الثياب البيضاء

ويقول في القصيدة نفسها يصف الليل والنجوم أثناء رحلته إلى صاحبتة:-
 وَإِذَا مَا قُلْتُ لَيْلٌ قَدْ مَضَى : عَطَفَ الْأَوَّلُ مِنْهُ فَرَجَعَ
 يَمْنَحُ اللَّيْلَ نَجُومًا ظُلُمًا : فَتَوَالَى بِطِينَتِ التَّبَعِ
 وَيَرْجِيهَا عَلَيَّ ابْطَانَهَا : مُغْرِبَ اللَّوْنِ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعَ (١)

فالليل بطيء الحركة يسحب نجوما ظُلُمًا أي عرجاء ، لذا فهي بطيئة هي الأخرى ، وكان الليل في صورة مجسدة كهذه يجرها جراً.

وهي مع ابطانها هذا يسوقها مغرب الليل يعني بياض الصباح ، وفي هذا تشبيه بياض الصباح بالمغرب من الخيل ، وهو الذي تتسع غرته في وجهه حتى تجاوز عينيه ، ذلك على سبيل الاستعارة أيضاً.

إنه تصوير لرحلته ، طويلة ليلاليا ، قاسية أيامها ، وكانت الاستعارات أعمق ما يكون للتعبير عنها كما نري ونحس.

أما الفلاة التي قطعها في رحلته ، فهي متسعة لها أقارب واضحه ، وجوانب وأطراف هي منها بمنزلة الخواصر من الناس ، (على سبيل الاستعارة) ، فيها من القزع ، أي من البقايا المتكسرة المتحطمة ما يشهد على علاماتها ، أما جبالها فيتلأأ فوقها السراب سابحاً متحركاً من بعيد ، كما يسبح على قعرها إذا ارتفعت الشمس و اشتدت حرارتها ، لقد سار في قعر هذه الصحراء ، راكباً إياها ممطياً ظهرها كما يمتطي السائر ركوبته ، وذلك على جهل منه بمسالكها وأعلامها ، وقد أعانته على ذلك صلاب خيله شديدة النشاط والحركة ، وما هو وخيله إلا محمولين على ظهر هذه الصحراء.

يقول:

وَفَلَاةٌ وَاضِحٌ أَقْرَابُهَا : بَلْبَائِبٌ مِثْلُ مَرْفَتِ الْقَزَعِ
 يَمِصُّ الْأَلَّ عَلَى أَعْلَامِهَا : وَعَلَى الْبِيدِ إِذَا الْيَوْمُ مَتَّعَ
 فَرَكِبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا : يَصْلَابُ الْأَرْضِ فِيهِنَّ مَتَّعَ (٢)

(١) المفصليات ٤٠/ ص ١٩٢ ، و"سويد" شاعر مقدم مخضرم عاش في الجاهلية دهراً ، وعُمر في الإسلام عمراً طويلاً ، إذ عاش إلى ما بعد ٦٠ سنة من الهجرة.

والنوالين: الأواخر

يَرْجِيهَا: يسوقها يرفق .

والوازع: الكاف ، الصَّعَمَ: حرارة تصيب الرأس

(٢) المفصليات ١٩٣ - والأقرب: الخواصر ، أراد جوانبها وأطرافها ، والمرفت: المتكسر - والقزع جمع قزعة وهي بقايا من الشعر في الرأس شبه بها علامات الفلاة - والأعلام الجبال - والبيد جمع ببداء وهي القفر - ومَتَّعَ اليوم ارتفعت شمسها ، وصَلَابُ الأرض: خيل صلاب الحوافر - ولَرَض الفرس حوافرها ، والشَّجَع: النشاط

ثانيها: استعاره المحسوس للعقول:- (١)
ومنها قوله تعالى:- " **هَلْ تَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَمْسَهُ**" (٢) **فَالْقَذْفُ** و **الدَّبْحُ**
مستعاران وهما محسوسان والمستعار له الحق ، والباطل ، والجامع الإعدام
والإذهاب وهي أمور عقلية.

وقوله تعالى: " **مَسَّتْهُمُ الْبَأْسَاءُ وَالضَّرَاءُ وَزُلْزَلُوا**" وأصل الزلزلة التحريك بالعنف
والشدّة ، ثم استعير لشدّة ما نالهم من العذاب. (٣)

وقوله تعالى: " **فَاضْطَرَّعَ يَمًا تَوَّمر**" ، فان المستعار منه صدع الزجاجه- وهو كسرها
- وهو حسّي ، والمستعار له تبليغ الرسالة وهو أمر عقلي، والجامع لهما هو التأثير
والتغيير ، كأنه قيل : ابن الأمر إبانة لا تتمحي كما لا يلتئم صدع الزجاجه. (٤)

أو اقطع أورك في التبليغ قطعاً لا يرجي التئامه ، كما أن الزجاجه إذا كسرت أيس
من التئامها. (٥)

وكقوله تعالى: " **ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذَّلَّةُ**" (٦) ، فقد جعلت الذلّة محيطه بهم مشتملة
عليهم، فهم فيها كما يكون في القبة ضربت عليه، أو ملصقة بهم حتى لزمتهم ضربة
لازب كما يضرب الطين علي الحائط ، فيلزمه، فالمستعار منه ، إما ضرب القبة
علي الشخص ، وإما ضرب

الطين علي الحائط وكلاهما حسّي، والمستعار له حالهم مع الذلّة، والجامع شمولها
إياهم ، وإصاحتها بهم وهو عقلي. (٧)

ومنه قوله تعالى: " **فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ**" فالنبد في الأصل يستعمل في إلقاء
الشيء عن اليد ، ثم استعير في الأمر المعقول المتناسي حاله، والجامع بينهما
اشتراكهما في "الزوال" ، عن التحفظ والإيقاظ. (٨)

ولنتأمل جمال لفظ (أفرغ) في قوله تعالى: " **رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا**" (٩) وقد
استعير "الإفراغ" لما يناله الإنسان من هبة الصبر ، وما يثيره المستعار في النفس
من الطمأنينة التي يحس بها مَنْ هدأت نفسه واستراح جسده بما يلقي عليه ، إنها

(١) راجع الطراز /ج/٢٤٥/١

(٢) راجع نهاية الإيجاز / ١٠١ - والطراز ج ١ / ٢٤٥ - و الإتيان للسيوطي ج ٢ / ٤٥٢ ط ٢ ، الانباء (١٨)

(٣) راجع نهاية الإيجاز / ٢٦٧ (البقرة ٢١٤)

(٤) راجع الطراز /ج/٢٤٤/١ - والإيضاح ج ٢ / ٤٢٨ - واللائل ٣٩٧ / ٥٢١ (الحجر ٩٤)

(٥) راجع الاشارات والتنبهات / ٢٢٠

(٦) البقرة (بعض الآية) - وال عمران ١١٢ .

(٧) راجع الإيضاح ج ٢ / ٤٢٩

(٨) نهاية الإيجاز / ١٠١ - والطراز ج ١ / ٢٤٥ - آل عمران / ١٨٧

(٩) البقرة / ٢٥٠

الراحة الصادرة من هبة الصبر الجميل ، تلك التي يمنحها الله لعباده رحمة بهم ، ثم إن كلمه "أفرغ" توحى باللين و الرفق عند حديثه عن الصبر ، فإذا جاء إلى "العذاب" ، استخدم كلمه (صب) ، فقال تعالى : "نَصَبَ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوَاطِعَ عَذَابٍ" (١) وهي هنا مؤنزة بالشدة والعقاب القوي ، وكان الله يصب علي أولئك سوط العذاب صبا ، وهي صورة استعاريه تجسد العذاب بأدواته مرنيا .

ومنه قوله تعالى : "أَفَمَنْ أَسَمَّ بُنْيَانَهُ عَلَىٰ تَقْوَىٰ" (٢) فالبنيان مستعار ، وأصله للحيطان ، وقد استعير للدين ، وثباته في القلوب ، ورسوخه في النفوس ، بما فيه من ترغيب و ترهيب .

وقوله عز اسمه : "وَقَدْ مَنَّا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا" (٣) حقيقته : عمدنا ، لكن (قدمنا) ابلغ وأكد ، كأنه كان بامهاله لهم ، كالغائب عنهم ، ثم قدم فراهم علي خلاف ما أمرهم به فجزاهم بحسبه ، وفي هذا تحذير من الاغترار بالإمهال .

ويعد " الزمخشري " الآية الكريمة من قبيل الاستعارة في المركب ، يقول : " ليس ههنا قدوم ولا ما يشبه القدوم ، ولكن مثلت حال هؤلاء ، وأعمالهم ، التي عملوها في كفرهم من صلته رحم ، وإغاثة ملهوف ، وقرى ضيف ، ومن على أسير ، وغير ذلك من مكارمهم ومحاسنهم ، بحال قوم خالفوا سلطاتهم واستعصوا عليه ، فقدم إلى أشيائهم ، وقصد إلى ما تحت أيديهم ، فافسدها ، ومزقها كل ممزق ، ولم يترك لها أثرا ولا عثرا " (٤)

هذا ، ويسمى الزمخشري ما جاء من التمثيل المركب على سنن الاستعارة ، والممثل به لا وجود له في الواقع ، يسمى ذلك (تخييلا) ، من ذلك قوله تعالى : " فقال لها وللأرض أنثيا طوعا أو كرها ، قلنا : أنثيا طاعين " (٥)

فالغرض تصوير أثر قدرته في المقدورات لا غير من غير أن يحقق شئ من الخطاب والجواب ، أما أهل السنة فيأخذون بظاهر الآية وأمثالها ، ذلك بالنظر إلى قدرة الله وعلمه ، فإنه تعالى قادر على إنطاق كل شئ .

(١) الأنعام/١٢٦ + الفهر ١٣ :الترتبية .

(٢) التوبة - ١٠٩ - وراجع نهاية الإيجاز/١٠١

(٣) الفرقان/٢٢

(٤) الكشف / ج ٣ / ٨٨

(٥) فصلت / ١١

ومن أمثلتها في الشعر الجاهلي قول عمرو بن كلثوم من معلقته :

وَقَدَّ هَرَّتْ كِلَابُ الْحَيِّ مِنَّا : وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا (١)

والقتاد شجر ذو شوك ، وحادته قتادة ، والتشذيب هو نفي الشوك والأغصان الزائدة .

يقول : قد لبسنا الأسلحة حتى أنكرتنا الكلاب ، وهرت لإنكارها إيانا ، وقد كسرنا شوكة من يستهدفنا من أعدائنا ، وهي استعارة تهكمية ، إذ إنه استعار تشذيب القتاد لتأديب العدو ، وإذلاله ، وكسر شوكته .

وقول الحطينة : في قصيدة يمدح فيها " عُلْقَمَةَ بْنِ عَلَاتَةَ بْنِ عَوْفٍ " :

وَرُبَّتْ تَرَاثُ الْأَحْوَصِينَ فَلَمْ يَصْعَ : إِلَى ابْنِي طُفَيْلٍ ، مَالِكٍ ، وَعَقِيلٍ
فَمَا يَنْظُرُ الْحَكَامُ بِالْفَضْلِ بَعْدَ مَا : بَدَا وَاضِحٌ ذُو غَرَّةٍ وَحُجُولٍ (٢)

يريد : حفظت تراث أبيك وعمك ، فلم تضعه لابني طفيل ، ولكن حويته دونهما ، ومالك وعقيل ، أخوا " عامر بن الطفيل " ، ثم يتحدث عن حكم المنافرة ، فيستعير لظهور الحق في قضية المنافرة ، الغرة والتحجيل ، والغرة بياض في جبهة الفرس ، والتحجيل بياض في قوامه .

وكقول " الْمُعَزِّقِ الْعَبْدِيِّ " الشاعر الجاهلي :

كَأَنَّنِي قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عُرْضٍ : بِنَافِذَاتِ يَلَارِيشٍ وَأَفْوَاقٍ (٣)

فقد استعار السهام للمصائب يقذف بها ، بجامع الإيلام في كل ، والمستعار له عقلي .

وقول " عَبْدُ اللَّهِ بْنِ عَنَمَةَ " بالعين — وهو شاعر جاهلي مخضرم :

أَبْلَغُ بَنِي الْحَارِثِ الْمَرْجُو نَصْرُهُمْ : وَالدَّهْرُ يُحَدِّثُ بَعْدَ الْمِرَّةِ الْحَالَا (٤)

-
- ١- المعلقات السبع / ط بيروت / ١٢٢- وقد مر البيت في موضع سابق .
 - ٢- ديوان الحطينة (شرح ابن السكيت) ص ١٥/ ٩ ، و " الأحوصان " هما جعفر بن كلاب ، وابنه عمرو بن الأحوص .
 - ٣- المفصلات / ق ٢٩٩/ ٨٠ - والعُرْضُ يضمّن أو يضم فسكون للجانب أو الناحية - والأفواق : جمع فَوْقَ يضم الفاء وهو مجرى الوتر من السهم .
 - ٤- شرح ديوان الحماسة / ج ٢ / ٥٨٢ .

يريد ان يقول : ابلغ رسالتي هؤلاء القوم الذين رُجي معرفتهم ، وطُمع في نصرهم ، وذُبحهم ، والدهر ذو غير ، وتلَوْن ، فيتعَب فيه الشدة لين ، والقوة ضعف ، والعزة ذل ، وقيل إن الحال هو التراب " اللين " وهو محسوس ، فاستعار للضعف واللين وهما " عقليان " .

وقول " الخنساء " في رثائها أخاها صخرًا :

فَقَدْ خَلَّى أَبُو أَوْفَى خِلَالَ : عَلَى ، فَكُلُّهَا سَخَلَتْ شِعَابِي (١)

فخلال وصفات صخر تغلغل في نفسها ، وقد شبهتها بالشعاب على سبيل الاستعارة التصريحية ، بجامع التعدد والتنوع وفي استعارة الشعاب للنفس استعارة محسوس لمعقول .

أما " امرؤ القيس " فإنه يستعير الحبل للوصل ، والارتباط بينه وبين صاحبه ، إذ شبه تغير موقفها منه ، وما حدث من فتور وقطعية للعلاقة بينهما ، شبه ذلك بحبل رثت معاقده ، وصلاته ، حيث يقول :

تَنَكَّرْتُ لَيْلِي عَنِ الْوَصْلِ : وَنَاتَ وَرَثَ مَعَاقِدِ الْحَبْلِ (٢).

فالتغير والفتور وما شابه ذلك أمور عقلية استعير لها الحبل الذي تقطعت أوصاله .

وقول " الأسيود بن يعفر النهشلي " الشاعر الجاهلي :

فَادُّ حَقَوَى قَوْمِكَ وَاجْتَنِبْهُمْ : وَلَا يَطْمَعُ بِكَ الْعِرُّ الْفَطِيرُ (٣)

أراد عزاء ليس بالمحكم ، كقطير العجين ، على سبيل استعارة المحسوس للمعقول - والقطير في غير ذا : " الجلد الذي لم يُفَيْغ " .

- وقول " عمرو بن كلثوم " ، من معلقته :

فَإِنْ قَاتَانَا يَا عَمْرُو أَعَيْتَ : عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا (٤)

(١) ديوانها (ط بيروت ١٩٦٣) - نشر المكتب الإسلامي بدمشق / ص ١٢ وابو أوفى كنية صخر .

(٢) ديوانه / ٢٠٣

(٣) ابن المعتز : البديع / ص ٣٠/٢٩ - والصناعتين لأبي هلال (ط) ص ٢١٨

(٤) معلقته (معلقات الزوزني) ص ١٢٨

فالعرب تستعير للقوة والعظمة والمنعة اسم (القنّاة) ، وهي استعارة تصريحية استعير فيها المحسوس ، وهو القنّاة للمعقول متمثلاً في العزة والغلبة ، والمكيدة .

فهو يريد أن يقول : ان مكانتهم ، وجانبيهم ، وقوتهم منيعة لا ترام فهي بمثابة سلاح قوي يابى أن يتخطم.

وقول : "المرار بن منقذ" (١) معتزاً بذكريات شيبابه:-
وتعلّلت وبالي ناعماً : يغزال أخو العيين غراً (٢)

وأصل " العلّال " الشرب مرة بعد مرة وهو أمر حسي استعاره لتمتعه بصاحبته المرة بعد الأخرى وهو أمر عقلي وقد خيمت الاستعارة هنا على جوّ تملّ ، ومشاعر دغدغتها المتعة ، ومما ساعد على ذلك ، وزاد في تأثيره ذلك " التميم " في قوله : (وبالي ناعم) ، أي أن المتعة خلّت لها لحظات هائنة هائلة مسترخية ، وقوله : "ناعم" مكون من مكونات استعارة أخرى ، استعير فيها المحسوس للمعقول بجامع الصفاء ، وعدم وجود ما يكدر هذا الصفو ، أو يعوق متعته مع صاحبته.

وقول "سويد بن أبي كاهل الشكري" في عدوه:-
رَبِّ مَنْ أَنْضَجْتُ غِيظاً قَلْبَهُ : قَدْ تَمَنَّى لِي مَوْتاً لَمْ يَطْعَ
وَوَرَّانِي كَالشَّجَا فِي حَلْقِهِ : عَسِراً مَخْرُجُهُ مَا يُنْتَرَعُ (٣)

فأفعال سويد ، وعظمة شموخه ، وقوته ، نار تُنضج غيظ عدوه وحنقه ، وحقده عليه. فغيظ عدوه مما يُنضج بنار الحقد والكراهية ، والضمّن ، واستعارة النار هنا لإنضاج غيظ عدوه استعارة محسوس لمعقول ، والجامع شدة وصول الأمر إلى منتهاه.

وقول "سعد بن مالك بن ضبيبة بن قيس بن ثعلبة" الشاعر الجاهلي ، جد طرفه ابن العبد ، وذلك في مجال الحرب والنزال:-

مَنْ صَدَّ عَنِ نِيرَانِهَا : فَاتَا ابْنِ قَيْسٍ لَا بَرَّاحَ (٤)

(١) شاعر إسلامي، ويسمى "المرار الحذوي" - راجع الشعر والشعراء ص ٧٠

(٢) المفضليات /ق/ ١٦/ص ٨٣

(٣) المفضليات /ق/ ١٩٨/٤٠ - و"سويد" جاهلي عثر في الجاهلية والإسلام. والشجّا : ما يعترض في الحلق كالظم و غيره.

(٤) شرح ديوان الحماسة /ج/ ٢/ص ٥٠

فقد استعار النيران وهو أمر محسوس لبلي الحرب ، ومضارها وهما معقولان ، مما يكون أثره في النفس شديدا .

وقول "النايغه الجعدي" ، الجاهلي المخضرم ، وهو بين يدي الرسول الكريم:-
أَتَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ إِذْ جَاءَ بِالْهُدَى : وَيَتْلُو قِتَابًا كَالْمَجْرَةِ نِيرًا
بَلَّغْنَا السَّمَاءَ مَجْدَنَا وَجَدُونَنَا : وَإِنَّا لَنَرُجُو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرًا (١)

فقال له الرسول عليه السلام : إلى أين أبأ ليلي؟ "فقال : إلى الجنة ، فقال الرسول الكريم : إن شاء الله ، وأنشدته :

وَلَاخِرٌ فِي جِلْمٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ : بَوَائِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يُكْدَرَا
وَلَاخِرٌ فِي جَهْلٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ : حَلِيمٌ ، إِذَا مَا أَوْرَدَ الْأَمْرُ أَصْدَرَا

فقال له الرسول صلي الله عليه وسلم : "لا يَفُضُّضُ اللَّهُ فَاك" قال: فبقي عمره لم تنقُص له سن. (٢)

فقد استعار النايغه هنا هيئه الماء خاليا من كُدْرته ، صافيا من شوائبه لصفاء الحلم ونقاته ، وقدرته وفاعليته في ضبط الأمور والسيطرة عليها.

ثم استعار لكبح جماح الجهل والطيش والحق والخرق ، ورد صاحبه إلى الصواب وجادته ، إصدار الإبل بعد ورودها الماء ، بجامع القدرة والإنفاذ والتحكم في أزمته الأمور ووجهتها والمستعار له في الحالين أمر عظمي.
وقول "الطَّرِمَاحِ بْنِ حَكِيمِ بْنِ نَفَرِ الطَّائِي" الشاعر الجاهلي:-

إِذَا قُبِضَتْ نَفْسُ الطَّرِمَاحِ أَخْلَقَتْ
عُرِّي الْمَجْدِ وَاسْتَرْخِي عَنَانَ الْقَصَائِدِ (٣)

فبموت الطَّرِمَاحِ ينتهي المجد ، وتنقطع عُراه رثته خَلْقُهُ ، فالمجد الذي عرف عنه ، وذاع صيته به ، تنقطع أوصاله ، وقواه ، كما تنقطع أجزاء الحبل ، ومعاقده من البلي والراثثة ، إذا ما نوي الطَّرِمَاحِ ، وقَصِي.

(١) ديوان النايغه الجعدي (ط١) المكتب الاسلامي بدمشق ١٩٦٤ / ص ٧٣
(٢) الشعر والشعراء (ج ١) (ط٣) / ٢٩٥ - " والبواير " جمع بائرة وهي ما يسبق به اللسان من الكلام عند الغضب

(٣) ديوان " طفيل والطَّرِمَاحِ " - بتحقيق " كرنكو " - لندن ١٩٢٧ (رقم ٣) ص ١٤٦

وقوله:
وَلَمَّا نَفَقَا الْخَيَّانَ أَلْقَيْتُ الْعَصَا : وَمَاتَ الْهَوَىٰ لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهُ (١)
وقد جسد الهوى مصابا في مقاتله ، ثم استعار له الموت بجامع الزوال والفناء ،
ناهيك عن إلقاء العصا ، تمثيلا على سبيل الاستعارة للعبارة عن هينه السلام ،
والأمان ، وزوال الخصام وانتهاء الحرب .
وقوله:

إِذَا الْقِرْمُ بَادَرَ بِفَاءِ الْعَبِيِّ : وَرَاحَتْ طَرَوْقُهُ رَازِحَةً (٢)
يقال " رزح فلان " أي ذهب ما في بطنه ، وضعف ، قال " الفراء " وغيره:-
هو مأخوذ من قولهم : " رَزَحَ البعير " إذا هزل حتى لا يستطيع النهوض ، فيلتصق
بالأرض ، والقِرْم هو السيد العظيم ،
وقال غير الفراء : الرازح مأخوذ من المرزح وهو المطمئن من الأرض ، فكان
الضعيف قد لصق بذلك ليس يمكنه النهوض إلى ما علا .
وبمعنى آخر : شبه الرجل الذي قد ضعف حتى لا يقدر على النهوض بالبعير إذا
هزل حتى لا يستطيع النهوض ، لذا يلتصق بالأرض. (٣)
وهو مثل يُضرب للرجل ، هذه حاله . على سبيل الاستعارة .

ثالثا: استعارة المعقول للمعقول:-
كقوله تعالى " مَنْ يَتَّقْنَا وَيَرْزُقْنَا " (٤) فان المستعار منه الرقاد والمستعار له
الموت ، وكلاهما أمر معقول ، والجامع لهما عدم ظهور الفعل وهو عقلي أيضا .

وقوله تعالى : " وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ " (٥) فاستعارة السكوت لزوال
الغضب وصفان " معقولان " وكان الغضب هنا إنسان يدفع موسى عليه السلام
ويحثه على الانفعال والثورة ، ثم تراه قد سكت وكف دفعه وتحريضه .

والغضببان ، حيث يتكلم بكلام غير مألوف منه بسبب هيجان قوته الغضبية وغلبيتها
القوة العاقلة ، جاز إسناد الكلام إلى الغضب ، وكأنه كما قلنا إنسان يغضب ثم تسكن
سورة غضبه ، واستعارة السكوت لزوال الغضب مرتكزا لما لازم الاستعارة المكنية
وهو " سكت " .

-
- ١- السابق / رقم ٢٦ / ص ٦٣
 - ٢- ديوان الطرماح - كرنكو - ١٩٢٨ ص ٢٧ - وفي " الفاخر " لأبي طالب المفضل بن سلمة - تحقيق عبد
العليم الطحاوي - ومحمد علي النجار - ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ / ص ٢٠٠ - والقِرْم من الرجال هو
السيد العظيم - ومن المحول الذي يترك من الركوب والعمل ويتفرغ للضرائب - وجمعها " قروم "
 - ٣- راجع الفاخر في الأمثال / ٢٠٠
 - ٤- يس / ٥٢ - وراجع الإيضاح / ج ٢ / ٤٢٨
 - ٥- الأعراف / ١٥٤ - وراجع الطراز / ج ١ / ٢٤٤

ويري صاحب الفلك الدائر على المثل السائر (ابن أبي الحديد) ، أن المراد من (سكت) ذهب ، لكن (سكت) أكد لما يريده ، لأن فيه دليلا على توقع عود غضبه إذا عاود القوم النكرة في عبادتهم العجل ، كما أن السالك يتوقع كلامه (١)

وكقوله تعالى : " تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ " ، فالغَيْظُ ، أمر معقول " مستعار " للحال المتوقفة للنار لإرادة الانتقام بلسان الحال من العصاة (٢).

ومنها قول " عمرو بن كلثوم " في النعمان :

أَلَا أَبْلَغُ النُّعْمَانَ عَنِّي رِسَالَةً : فَمَجَّدَكَ حَوْلِي ، وَلَوْ مَكَ قَارِحُ (٣)

فحولي هنا ، بمعنى أتى عليه حول ، وقد استعير الحَوْل هنا لحدائثه مجد النعمان وقرب نشأته ، وعدم تأصله ، فالمستعار له أمر عقلي وكذلك المستعار . أما " اللؤم القارح " فيدخل في استعارة " المحسوس للمعقول " والقارح من الإبل ما أتى عليه خمس سنين ، يريد أن لؤمه قديم ، متأصل كهل .

• رابعها : استعارة المعقول للمحسوس (٤) كقوله تعالى : " إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاءُ حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ " فالمستعار منه التكبر والعلو وهو عقلي والمستعار له ظهور الماء وكثرته ، والجامع بينهما الاستعلاء المفرط المضر .

فهنا كان الطغيان المؤذن بالثورة والفران أصلا يشبه به خروج الماء عن حده ، لما فيه من فورة واضطراب ، وقوة ، وعلو قاهر . ومنه قوله تعالى : " حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا " فالوضع والوزر معنيان معقولان استعيرا للحرب وهي محسوسة (٥).

ومنها قول الأعشى ، ميمون بن قيس :

وَأَعَدَّتْ لِلْحَرْبِ أَوْزَارَهَا : رِمَاحًا طَوَالًا وَخَيْلًا نُكُورًا (٦)

فالأوزار وهي من المعقولات مستعارة لأسلحة الحرب ومجدها ، بجامع ما في كليهما من دواعي الضر والسوء والتبعات والأعباء .

١- الفلك الدائر على المثل السائر - ضمن الجزء الرابع من المثل السائر لابن الأثير / ١٩٧

٢- الملوك / ٨ - وراجع الطراز / ج ١ / ٢٤٥ .

٣- جديع ابن المعتز / ٣١ - والصناعيين ط ١ / ٢١٩ .

٤- نهاية الإيجاز / ص ١٠٢ - الحاقة (١١).

٥- الطراز / ج ١ / ٢٤٦ + نهاية الإيجاز / ١٠٢ - محمد إيه (٤)

٦- الصناعيين ط ١ ص ١٠٧ .

الاستعارة المركبة (التمثيلية)

والاستعارة مفردة كما سبق ، وقد تكون مركبة ، وتسمى في حال التركيب " التمثيل " أو " المماثلة " ، أو " الاستعارة التمثيلية " ، أو هي " التمثيل الكائن على حد الاستعارة " (١) ، كما يقول عبد القاهر ، أو هي المجاز المركب علاقته المشابهة كما يقول " الخطيب القزويني " في تعريفه :

" المجاز المركب ، هو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه ، أي تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين ، أو أمور أخرى ، ثم تدخل " المشبهة " في جنس " المشبه بها " ، مبالغة في التشبيه ، فتذكر بلفظها من غير " تغيير " بوجه من الوجوه . " (٢)

وكل هذا ، يسمى " التمثيل على سبيل الاستعارة " ، وقد يسمى " التمثيل مطلقا ، ومتى فشا استعماله كذلك سمى مثلا ، ولذلك لا تغير الأمثال . " (٣)

ثم إن المثل السائر ، لما كان فيه " غرابة " - استعير لفظه المثل للحال ، أو الصفة ، أو القصة ، إذا كان لها شأن وفيها غرابة . " (٤)

معنى هذا أن أرضية " المجاز المركب " تقوم على أساس التمثيل والذي يكون الشبه فيه معلقا بمجموع جملتين (٥) أو أكثر (٦) ، أو هو ما لا يحصل لك وجه الشبه فيه إلا من جملة الكلام أو جملتين أو أكثر ، وهذا بخلاف التشبيه الظاهر الصريح الذي هو ببعيد عن المثل الحقيقي (٧).

هذا ، ومن قبل الخطيب القزويني (٧٣٩ هـ) فقد نبه عبد القاهر إلى ضرورة ملاحظة الفرق بين الاستعارة في " المفرد " والاستعارة في " التركيب " ، وهو ما أطلق عليه " التمثيل الكائن على حد الاستعارة " (٨) ، وقد عرفه بقوله :

" هو الشبه الذي بجيء منتزعا من مجموع جملة من الكلام (٩) ، ومثاله عنده ، قولك لرجل يعمل في غير فائدة ولا جدوى : " أراك تنفخ في غير فحم وتخط على الماء " .

١- الدلائل / ٤٣٠

٢- الإيضاح / ج ٢ / ٤٣٨

٣- الإيضاح / ج ٢ / ٤٤١

٤- الإيضاح / ج ٢ / ٤٢٢

٥- الأسرار / ١١٢

٦- الأسرار / ١١٢

٧- راجع الأسرار / ١٠٨ / ١٠٤ / ١٠٦

٨- الدلائل / ٤٣٠

٩- الأسرار / ٢٥٨

فتجعله في ظاهر الأمر كأنه ينفخ ويخط ، والمعنى على أنك في فعلك كمن يفعل ذلك . (١)

وتقول للرجل يعمل الجيلة حتى يميل صاحبه إلى الشيء قد كان يبابه ويمتنع منه :
" ما زال يقتل بين الذروة والغارب حتى بلغ منه ما أراد " فتجعله بظاهر اللفظ كأنه كان منه قتل في ذروة وغارب ، والمعنى على أنه لم يزل يرفق بصاحبه رفقا يشبه حاله فيه حال الرجل يجيء إلى البعير الصعب ، فيحكه ، ويقتل الشعر في ذروته وغاربه حتى يسكن ويستأنس . (٢)

وهو في المعنى نظير قولهم : " فلان يُقرّد فلانا " يعني به أنه يتلطف له فعل الرجل ينزع القراد من البعير ليلذه ذلك ، فيسكن ويثبت في مكانه حتى يتمكن من أخذه – وهكذا كل كلام رأيتهم قد تحوّا فيه نحو التمثيل ، ثم لم يفصحوا بذلك ، وأخرجوا اللفظ مخرجه إذا لم يريدوا تمثيلا . (٣)

وهكذا قول القائل ، وقد يسمع كلاما حسنا من رجل مديم : " عسل طيب في ظرف سوء " ، ليس عسل هنا على حدّه في قولك : " ألفاظه عسل " لأجل أنه لم يقصد إلى بيان حال اللفظ الحسن ، وتشبيهه بالعسل في هذا الكلام ، وإن كان ذلك أمرا معتادا ، وإنما قصد إلى بيان حال الكلام الحسن ، مع المتكلم المشنوء في منظره ، وقياس اجتماع فضل المتخبر مع نقص المنظر ، بالشبه المؤلف مع العمل والظرف ، ألا ترى أن الذي يقابل الرجل هو " ظرف سوء " ؟ وظرف سوء لا يصلح تشبيهه الرجل به على الانفراد ، لأن الدّامة لا تعطيه صفة الظرف من حيث هي دامة ، ما لم يتقدم شيء يشبه ما في الظرف من الكلام الحسن ، أو الخلق الجميل ، أو سائر المعاني التي تجعل الأشخاص أوعية لها . (٤)

ويفسر الأمر مرة أخرى بقوله :
فمن حَقَّك أن تحافظ على هذا الأصل ، فالاسم مستعار لما أخذ الشبه منه كالنور للعلم ، والظلمة للجهل وإذا لم تكن نسبة الشبه إلى الشيء على " الانفراد " ، وكان " مركبا " من " حاله " مع غيره فمجموع الكلام (مثل) (٥)

١- الدلائل / ص ٦٩ / راجع الأسرار ص ١١٣

٢- الدلائل ٦٩

٣- السابق ٦٩ وقد نقله الغزويني في الإيضاح بالتطبيق نفسه (جـ ٢ / ٤٣٨)

٤- الأسرار / ٢٥٩

٥- راجع الأسرار / ٢٦٠ + ٢٥٥ + ٢٥٨ وفيه الأمثلة تتعدد .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فإن المثل السابق ينسحب كما ورد في أصله هذا على كل حال مماثلة فيضرب لمن خلط بين أمرين متباينين ، أو لمن تباين مظهره مع مخبره ، أو لمن أظهر خلاف ما يطن ، على سبيل الاستعارة التمثيلية ، أو المجاز المركب .

ومتى اشتهرت الاستعارة التمثيلية ، وكثر استعمالها ، وقشاً ، صارت " مثلاً " والأمثال ، لا تغير - كما سبق القول للخطيب القزويني - إذ لا يلتفت فيها إلى مضاربها ، أفراداً وتثنية ، وجمعاً ، وتذكيراً ، وتأنيتاً ، بل تشبه الحال المضروب لها المثل بمورده ، فينقل لفظه (أو تركيبه) مستعاراً كما هو بلا تصرف . (١)

فتقول لرجال ضيعوا فرص الخير على أنفسهم ، ثم جاءوا يطلبونها بعد فوات الأوان " الصَّيْفُ ضَيَعَتِ اللَّيْنُ " بناءً مكسورة ، لأنه في الأصل خطاب لامرأة . (٢)

ولعلني أرى أن السبب في عدم قبول المثل عند ضربه لأدنى تغيير فيه (من حيث التركيب أو النوع ، أو العدد) راجع إلى كونه أضحي مستعاراً ، والاستعارة يجب أن يكون لفظ " المشبه به " المستعمل في " المشبه " (المحذوف) ، فلو تطرق أي تغيير إلى المثل لما كان هو لفظ المشبه به بعينه ، فلا يكون مجازاً استعارياً حينئذ ، لأن شرط الاستعارة أن يحافظ فيها على المستعار كما يُعار الثوب وغيره من الأشياء والمنقولات التي يحصل الإذن بالتمتع بمنافعها دون التصرف في ذواتها وأعيانها ، إذ إن التغيير أو التصرف في صورة المثل - كما قلنا - يخل بشرط المجاز فيه ، فيصبح الكلام بعد التغيير شيئاً آخر غير صورة المثل .

ويستوى في كونه عند الضرب مجازاً : الحقيقة ، والتشبيه ، والكناية ، والمجاز ، إن كان أصل المثل وارداً على شيء منها .

مثال ذلك مما أورده قول القائل : " أراك تنفخ في غير فحم ، وتخط على الماء " (٣) فهذا مثل يقال ، أو يضرب لمن يعمل في غير معمل ، لذا فهو استعارة تمثيلية إلا أنه يحتوى على تشبيه في ثنايا تركيبه ، فينقل كما هو إلى الحال الأخرى المضروب لها . وبذا يكون المعنى : أنك في فعلك كمن يفعل ذلك . أو شبهت حال أو هيئة من يعمل عملاً لا جدوى ، ولا نفع من ورائه بمن ينفخ في فحم أو يخط على الماء .

١- الإيضاح / ج ٢ / ٤٣٨ + ٤٤١

٢- أمثال الميداني / ج ٢ / ٦٨ - والفخر / ١١١ - ويروى المثل " في للصيف ضيعت اللين "

٣- الإيضاح / ج ٢ / ٤٣٨

ونجد ذلك عند " أرسطو " عندما قال : " الأمثال استعارة ، لأنها استعارة حال من نوع إلى نوع ، كأن تقول في رجل أراد أن يجلب لنفسه نفعاً بصله ، فكفت عاقبته الخمران : " رجل الكريبتوس وارانته " - وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب في الجزيرة " أراتب " بغية النفع ، فكفت سبباً في الطاعون .

(راجع النقد الأدبي الحديث / للدكتور غنيمي هلال ص ١٤٦ - والخطابة لأرسطو ١٤/١٣)

وهكذا قد يحتوى المثل فى داخل تركيبه على تشبيه أو مجاز أو كناية ، أو حقيقة ، فيستعار أصله وتركيبه كما هو وارد ، لأن استعارة المثل واردا على شئ من هذا ، لا دخل له فى أن التركيب بكلية مستعار للأحوال المناسبة ذات العلاقة المعنوية بالحال الأولى التى ورد عليها حال المثل ، وجل تركيبه فى الأصل .

ومن أمثلته ، كما كتب به الوليد بن يزيد - لما بويح - إلى مروان بن محمد وقد بلغه أنه متوقف فى البيعة له " أما بعد ، فإني أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، فإذا أتاك كتابي هذا ، فاعتمد على أيهما شئت والسلام " (١)

فقد شبه صورة تردده فى المبايعة بصورة تردد من قام ليذهب فى أمر ، فتارة يريد الذهاب ، فيقدم رجلا ، وتارة لا يريد فيؤخر أخرى .

ومجيئوه على حد الاستعارة كان بسبب حذف المشبه من الكلام واطراح أداة التشبيه ، لأن الأصل فيه أن يقال : أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، فالصورة المشبهة بصورة نفسية معنوية ، هى التردد فى عقد البيعة بين الإقدام عليها ، والإحجام عنها ، والصورة المشبهة بها كما نرى يغلب عليها الحس ، وهى تقديم الرجل تارة وتأخيرها تارة أخرى . ووجه الشبه منتزع من عدة أمور كما نرى .

هذا ، وقد ردد الإمام عبد القاهر هذا المثل فى أكثر من موضع ، اذ قال :

" وأما التمثيل الذى يكون " مجازا " لمجنيك به على حد " الاستعارة " فمثاله ، قولك للرجل يتردد فى الشئ بين فعله وتركه : أراك فى ترددك كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى ، ثم اختصر الكلام ، وجعل كأنه يقدم الرجل ويؤخرها على الحقيقة " (٢) ، كما كان الأصل فى قولك : " رأيت أسدا " ، رأيت رجلا كالأسد ، ثم جعل كأنه الأسد على الحقيقة . (٣)

والواضح من كلام عبد القاهر أن العبارة من المجاز المركب (استعارة تمثيلية) ، لأن المستعار هو التركيب نفسه المنزل منزلة المفرد فى المجاز " الإفرادى "

١ - أمثال الميداني / ج ٢ / ٤٢٨ - الإيضاح ج ٢ / ٤٣٨

٢ - الدلائل / ٦٨ / ٦٩

٣ - الدلائل / ٦٩

هذا ، مع تركيدنا بأن كون المثل عند ترديده استعارة تمثيلية غير منظور فيه إلى هيئته وتركيبه في حال المورد إن كان قد احتوى في داخله على تشبيه ، أو كناية ، أو حقيقة أو مجاز ، أو بمعنى آخر يستوى المثل في كونه عند الضرب مجازاً وجوداً أو ورود المثل على شيء مما ذكرناه ، وهو أمر لا خلاف فيه .

فترديدنا لقول الشاعر " كَالْمُسْتَجِيرِ مِنَ الرَّمْضَاءِ بِالنَّارِ " بصبح في حال ضرب المثل به مجازاً تركيبياً ، مع أنه في الأصل " حقيقة لغوية " لأنه تشبيه حقيقي صريح .

ومثله أيضاً ، قول الآخر : " كَمُبْتَغِي الصَيْدِ فِي عَرِينَةِ الْأَمْدِ " فهو عند التمثيل به يصبح مجازاً مركباً ، أو استعارة تمثيلية .

أما قولهم " مَنْ نَجَلَ النَّاسَ نَجْلُوهُ " (١) هو في أصله مجاز ، والمجاز في نجل ونجلوه ، ومعناه من تكلم في الناس بالسوء تكلموا فيه بمثله ، والنَّجَلُ من معانيه الحرّ ، والقطع بالمنجل ، وهو آلة الحصاد ، وحين يضرب به المثل يصير استعارة تمثيلية قطعاً ، وهو من صور " مجاز المجاز " (٢)

وما يبني على التمثيل (أو المجاز المركب) قوله تعالى : " وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ ، وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ " (٣)

فمحصول المعنى على القدرة ، ثم أننا لا نستجيز أن نجعل القبضة اسماً للقدرة ، بل نصير إلى القدرة عن طريق " التناويل " و " المثل " فنقول : إن المعنى = والله أعلم = أن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله تعالى وقدرته ، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عز وجل ، مثل الشيء يكون في قبضة الأخذ له منا ، والجامع يده عليه ، كذلك حقناً أن نسلك بقوله تعالى : " مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ " هذا المسلك ، فكان المعنى ، أنه عز وجل يخلق فيها صفة الطي حتى ترى كالكتابات المطوى بيمين الواحد منكم ، وخص اليمين لتكون أعلى وأفخم للمثل (٤)

وكذلك إذا قلت للمخلوق " الأمر بيدك " أردت المثل ، وإن الأمر كالشيء يحصل في يده من حيث لا يمتنع عليه . (٥)

- ١- الأمثال لابن سلام
- ٢- راجع للدكتور المطعني/الحكمة ، والمثل ، والمثال - بحوث مجلة كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى ١٤٠٥ هـ / ص ١٧٣
- ٣- الزمر / ٩٧
- ٤- راجع الأسرار / ٣٥٩
- ٥- الأسرار / ٣٥٩

والقرويني ينظر إلى الآية الكريمة نظرة عبد القاهر لها ، إذ المعنى عنده ، أن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله تعالى وقدرته مثل الشيء يكون في قبضته الأخذ له منا ، والجامع يده عليه ، وكذلك قوله تعالى : "والسموات مطويات بيمينه " ، أي يخلق فيها صفة الطي حتى ترى كالكتاب المطوى بيمين الواحد منا ، وخص اليمين ليكون أعلى وأفخم لمثل ، لأنها أشرف اليدين ، وأقواما ، والتي لا غناء للأخرى دونها (١) ، وبضيف : ومتى قصد خلاف ذلك جعل في اليسرى ، كما قال " ابن ميادة " :

أَلَمْ تَكُ فِي يَمْنَى يَدَيْكَ جَعَلْتَنِي ؟ : فَلَا تَجْعَلْنِي بَعْدَهَا فِي شِمَالِكَا (٢)

فقد عدل عن المعنى الأول ، واستعير له الثاني ليفيد ضربا من التخويل (٣)

وعلى هذا نقول : لقد شبه هيئة إكرامه له ، وعنايته به ، ووضعه في المكان الشريف منه بهيئة من جعل في اليد اليمنى ، كذلك شبهة هيئة الخط من شأنه وإهانته ، وإهماله ، بهيئة من جعل في اليد اليسرى .

هذا ، ويضع صاحب الأسرار شرط التأليف بين مختلفي الجنس في التشبيه التمثيلي ، الصريح ، " والتمثيل الكائن على حد الاستعارة " (٤) أن يكون هناك حق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الجنس ليدق المسلك إلى معانيها ، " فإما الصنعة والحدق والنظر الذي يلفظ ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في رتبة ، وتعد بين الأجنيبات معاهد تسيب وشبكة ، وما شُرُفت صنعة ، ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنها يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما " (٥)

ثم يحدد شيخ البلاغة مواقع التمثيل وأثره في النفس فيقول : وهكذا إذا استقرت " التمثيل " وجدته " يعمل عمل السحر في تأليف المتباين حتى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المشتم والمعرق ، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شيئا في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البليان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ، ويريك التنام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين (٦)

١- الإيضاح / ج ٢ / ٢٣٩

٢- الإيضاح / ج ٢ / ٢٣٩

٣- الإيضاح / ج ٢ / ٢٤١

٤- الدلائل ص ٤٣٠

٥- الأسرار ١٤٨

٦- الأسرار ١٣٢

ولم لا ؟ " ومبنى الطباع ، وموضوع الجيلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له كانت صباية النفوس به أكثر ، وكان الشغف به أجدر . (١) عندما ترى الشينيين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين (٢) ثم إن التباين بين الشينيين كلما كان أشد كان إلى النفوس أعجب ، ولها أطرب ، مما يجعل الأريحية أقرب . حينئذ يصبح ذلك موضع الاستحسان ، ومكان الاستطراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمؤلف لأطراف البهجة والمسرّة ، وهكذا شأن الاستعارة ، أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ، ولا يجهل ذلك إلا عديم الحس ميت النفس . (٣)

ها هي ذى النظرية التأثيرية في جودة الأدب ، وهي جزء من تفكير سيكلوجي أعم يطبع كتاب " أسرار البلاغة " كله بطابعه ، وهو كتاب عبد القاهر المعنّى بضروب " علم البيان " ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون " الفحص الباطني Introspection ، وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته ، وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، " فإذا رأيته قد ارتحت واهتزت واستحسنست فانظر إلى حركات الأريحية ، مم كانت ، وعندما ذا ظهرت؟ " (٤)

إن هذه النظرية التأثيرية تصلح أن تكون أساسا لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق وتنضج بما لم يفتن إليه من نواحي النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات . (٥)

هذا ، والأمثال مرآة تنعكس عليها عادات الشعوب وسلوكها ، وأخلاقها ، وتقاليدها ، وهي معين لا يئضب لمن يريد دراسة المجتمع ، أو اللغة ، أو العادات الشعبية عند أمة من الأمم ، قال فيها " ابن المقفع " (١٤٢ هـ) :
" إذا جعل الكلام مثلا ، كان ذلك أوضح للمنطق ، وأبين في المعنى ، وأنىق للسمع ، وأوسع لشعوب الحديث " . (٦)

١- الأسرار ١٣١

٢- الأسرار ١٣٠

٣- راجع الأسرار / ١٣٠ - وانظر الدلائل / ٤٥٠ + ٤٣٠

٤- انظر للأستاذ محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (٣٢ / ١٢٥)

٥- راجع من الوجهة النفسية / ص ١٢٨ وما بعدها

٦- ابن المقفع : الأدب الصغير ، والأدب الكبير - منشورات الحياة - بيروت ١٩٨٧ / ٢٣ وانظر أمثال المبدائي ج ١ / ٦ - (والشعوب التفرق والتنوع)

و عن أهميتها الحيوية والفنية يقول عنها : " ابن قتيبة " (٢٧٦ هـ) :

" ولولا العلماء المنقبون في البلاد ، المنقرون عن الخبء ، الناظرون للخلوف ، الطالبون أعقاب الحديث ، ولسان الصدق في الباقين ، لطال علينا أن نطلع على خفياتها ، أو نظهر مستورها . (١)

وها هو ذا " ابن عبدربه " (٣٢٨ هـ) ، يصفها في كتابه " العقد الفريد " بأنها :

" وشئ الكلام ، وجوهر اللفظ ، وحلى المعاني ، والتي تخيرتها العرب ، وقدمتها العجم ، ونطق بها في كل زمان ، وعلى كل لسان ، فهي أبقي من " الشعر " وأشرف من " الخطابة " ، لم يسر شيء مسيرها ، ولا عم عمومها حتى قيل أسير من مثل . (٢) وانما سمي المثل مثلاً عند صاحب " العمدة " لأنه مائل لخاطر الإنسان أبداً ، يتأسى به ، ويعظ ويأمر ، ويزجر ، والمائل الشاخص المنتصب من قولهم : " طلل مائل " أى شاخص ، فإذا قيل : " رسم مائل " فهو الدارس ، وقال مجاهد في قول الله عز وجل : " ولقد خَلَّتْ من قبلهم المثلثات " : هي " الأمثال " وقال قتادة ، هي العقوبات ، وقال قوم : إنما معنى المثل المثل الذي يُحذَى عليه ، كأنه جعله مقياساً لغيره . (٣)

والعرب لم تضع الأمثال إلا لأسباب أوجدها ، وحوادث اقتضتها ، فصار المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم ، كالعلامة التي يعرف بها الشيء وليس في كلامهم أوجز منها ، ولا أشد اختصاراً ، يقول " ابن الأثير " (٦٣٧ هـ) في ذلك :-

" ولما كانت الأمثال كالرموز ، والإشارات التي يلوح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام ، وأكثره حسناً ، ومن أجل ذلك قيل في حد المثل : " إنه القول الوجيز المرسل ليعمل عليه ، وحيث هي بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها . " (٤)

١ - ابن قتيبة : مشكل القرآن / ط ٣ / ص ٩٣

٢ - العقد الفريد / ج ٣ / ٦٣

٣ - العمدة لابن رشيق : ج ١ / ط ٤ - دار الجبل - سوريا ١٩٧٢ / ٢٨٠

وقد يكون المثل بمعنى الصفة ، من ذلك قوله تعالى : " والله المثل الأعلى " (النحل / ٦٠ - أى الصفة العليا ، وهي قولنا : " لا اله الا الله " وقوله تعالى : " ذلك مثله في التوراة ، ومثله في الانجيل كزرع أخرج شطاه (الفتح ٢٩) - أى صلتهم

٤ - راجع الايضاح للقرطبي / ج ٢ / ١٧٦

ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام ، وتدخل في جل أساليب القول ، أخرجوها في أقواها من الألفاظ ، ليخف استعمالها ، ويسهل تداولها ، فهي من أجل الكلام وأنبله ، وأشرفه وأفضله ، لقلة ألفاظها ، وكثرة معانيها ، ويسير مؤنتها على المتكلم ، مع كبير عنايتها ، وجسيم عاندها ، ومن عجائبها أنها تعمل عمل الإطناب ، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب . (١)

ولما كان " المثل " المسائر فيه " غرابة " استعير لفظ المثل للحال ، أو الصفة أو القصة ، إذا كان لها شأن ، وفيها غرابة . (٢) ، وهو في القرآن الكريم كثير ، كقوله تعالى :

" مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْفَدَ نَارًا " (٣) ، أي أن حالهم عجيبة الشأن كحال الذي استوفد ناراً . أو كقوله تعالى : " وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى " (٤) ، أي الوصف الذي له شأن من العظمة والجلالة ، وقوله عز اسمه : " مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ " (٥) أي فيما قصصنا عليك من العجائب قصة الجنة العجيبة ، ثم أخذ في بيان عجائبها ، إلى غير ذلك .

وقد يكون " المثل " بمعنى " العبرة " ومنه قوله تعالى :
" فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا ، وَمَثَلًا لِّلْآخِرِينَ " (٦) ، ومعنى السلف : إنا جعلناهم متقدمين يتعظ بهم الغابرون ، ومعنى قوله : " مثلاً " أي عبرة يعتبر بها المتأخرون . (٧)

وقال " المبرد " : والمثل مأخوذ من المثال ، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول ، " والأول هنا هو المورِد " والأصل في المثل " التشبيه " ، فقولهم :
" مثل بين يديه " ، إذا انتصب معناه أشبه الصورة المنتصبة ، ويقال : فلان أمثل من فلان ، أي أشبه بماله من الفضل (٨)

وحقيقة المثل ما جعل كالقلم للتشبيه بحال الأول ، كقول " كعب بن زهير " وهو من بين أشعار الجاهليين التي صارت مثلاً :

كَانَتْ " مَوَاعِدُ عُرُقُوبٍ " لَهَا مَثَلًا : وَمَا مَوَاعِدُهَا إِلَّا الْأَبَاطِيلُ (٩)
" فمواعيد عُرُقُوبٍ " ، عِلْمٌ لكل ما لا يصلح من المواعيد .

-
- ١- جمهرة الأمثال للصكري (ج ١ / ٥)
 - ٢- القزويني : التلخيص في علوم البلاغة - بشرح عبد الرحمن البرقوقي (ط بيروت) ص ٢٢٤
 - ٣- البقرة / ١٧
 - ٤- النحل / ٦٠
 - ٥- الرعد / ٣٥
 - ٦- الزخرف / ٥٦
 - ٧- راجع للتطبيق على الآيات في الإيضاح ج ٢ / ٤٤٢ / ٤٤٣
 - ٨- وهو مما نقله " الميداني " عن " المبرد " - راجع لمجموع الأمثال ج ١ / ٢٥ / ٢٦
 - ٩- أبو طالب المفضل بن سلمة : راجع " الفاخر " ص ١٣٢ / ١٣٤ - وراجع فيهما قصته وانظر مجمع الأمثال للميداني (ج ١ / ٢٥ / ٢٦)

وقال " ابن السكيت " : المثل لفظ يخالف لفظ المضروب له ، وبوافق معناه معنى ذلك اللفظ ، شبهوه بالمثل الذى يعمل عليه غيره " (١)

١ - مجمع الأمثال للميداني / ج ١ / ٦ وراجع فصل المقال فى شرح كتاب الأمثال لأبى عبيد البكري / ١١٣

وحقيقة الضرب فى اللغة هى " إمساك جسم بجسم " بعف (البحر المحيط ١١٩/١) وها هو ذا الأصل فيه ، ويخرج إلى معان ، فيقال : ضرب الأرض إذا سافر ، وضرب فى الأرض يضرب ضربا ، ومضربا يفتح الراء ، أى سار لا يتقاء الرزق ، وضرب الله مثلا ، أى وصف وبين ، وضربت الخيمة نصبتها ، وأقمته ، وضربت عليه كذا إذا ألزمته به ، وضربت على يديه منعه والصدت قصده ، " والضرب " المثل ، والشكل ، والصنف ، والنوع ، ويتعدى الفعل بنفسه مثل : ضربت مثلا " وبالحرّف " مثل ضربت عليه ، وضربت له (راجع مادة ضرب فى المعجم الوجيز ، وتاج العروس ، وصحاح الجوهري)

وقد اختار أبو هلال الصكرى أن يكون الضرب بمعنى السير ، فقال : وضرب المثل جعله يسير فى البلاد ، من قولك : ضرب فى الأرض إذا سار فيها (راجع جمهرة الأمثال / ج ١ / ٧)

ثم أن الأصل فى ضرب " المثل " ذكره ، فحُزِبَ المثل مستعاراً لذكره ، ولا يستعار شيء لشيء إلا لعلاقة تجمع بينهما ، هى المسماء الجامع فى الاستعارة ، وبالوجه فى التشبيه ، ولعل المراد من ضرب المثل ذكره مؤثرا فى النفوس تأثيرا قويا مقنعا كما يؤثر الضرب فى المضروب .
راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى " الحكمة والمثل والتّمثيل " ص ١٦٩

مع ملاحظة أن مورد المثل ويقال له " أصل المثل " هو معناه الحقيقى الذى استعمل فيه أول مرة (وهى الحال الأولى التى ورد عليها) ويسمى " المستعار منه " وهو المشبه به .

أما مضرب المثل بكسر الراء هى الحال المحذوفة التى جاء المثل مستعاراً لها ليعبر عنها لعلاقة المشابهة بينهما ، وحينئذ يشبه " المضرب " " بالمورد " ويحذف المضرب ويبقى المورد مستعاراً للمشبه المحذوف أو للحال المضمرة غير المذكورة على سبيل الاستعارة التمثيلية التصريحية .

وقال غيره : " سميت الحكم القائم صدقها في العقول أمثالا لانتصاب صورها في العقول مشتقة من المثل الذي هو الانتصاب ، لأنه مائل لخاطر الإنسان أبدا يتأسى به ويعظه ، وبزجره ، وقال إبراهيم النظام : يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام ، يحاز اللفظ ، إصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ، فهو نهاية البلاغة " . (١)

وبهذه الصفات نجد المثل متميزا عن لغة الشعر ، ولغة الحياة اليومية الصرفة في الوقت نفسه ، وقد كثرت الأمثال في البيئة العربية الجاهلية ، وربما كان السبب في ذلك أن أشكال التعبير في هذا العصر محدودة بخلاف حالنا اليوم حيث نستطيع أن نعبر بفنون مختلفة وكثيرة من التعبير ، وليس معنى هذا أن هناك عصرا من العصور يستقل بإنتاج الأمثال دون غيره ، فلكل عصر تجاربه وأمثاله ، غير أن فنون القول الجديدة قد زاحمت فن المثل إلى حد ما في العصر الحديث ، فأصبحت الأمثال منحصرة أو تكاد تكون كذلك في الدوائر الشعبية ، وعلى السنة العامة الذين لا تزال الأمثال وسيلة من وسائلهم في التعبير عن أنفسهم وعن تجاربهم ، وبالإضافة إلى ذلك أن العربي في ذلك الوقت كان يميل إلى تكثيف كل تجاربه الواسعة وتركيزها في عبارة موجزة ، فالإيجاز كان مقياس البلاغة العربية منذ القدم ، إنه روح العربية وسرها ، وليس أقرب إلى " عبقرية الإيجاز " من المثل الذي يلخص موقفا كبيرا في كلمات موجزة تتبثق معها في النفس معان كثيرة . (٢)

ومجمل القول : إن صورة الاستعارة التي رأيناها في السابق مما عرضناه واقعة في اللفظ المفرد ، لكن صورة الاستعارة قد تقع في تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة ، ويكون وجه الشبه في هذه الصورة هيئة منتزعة من عدة أمور ، وتسمى تلك الصورة وما على شاكلتها " استعارة تمثيلية " أو مجاز مركب ، فقولنا لمن يحاول أمرا لا قبل له به " أنك تبغى الصيد في عرينة الأسد " ، فالتشبيه فيه لم يقع بين مفردين ، لأننا شبهنا هيئة من يحاول أمرا لا قبل له به ، بهيئة من يبغى الصيد في بيت الأسد ، ثم حذفنا المثبه ، وأبقينا المثبه به على صورة الاستعارة التمثيلية ، والجامع بينهما (العلاقة) طلب الشيء من غير وجهه ، ومن أجل ذلك يكون مضربه .

ويقول الأعشى (ميمون بن قيس) :-
إِنَّ مَنْ عَصَتْ الْكِلَابُ عَصَاةً : ثُمَّ أَثَرَى فَبِالْحَرَى أَنْ يَجُودَا (٣)

١- راجع مجمع الأمثال / ج ١ / ٦
٢- راجع للدكتور عليّ المشرقي : دروس ونصوص في قضايا الأنثى الجاهلي / طدار النهضة - بيروت / ١٩٨
٣- الانتصاب ج ١ / ٣

وعض الكلاب للعصا كناية عن الفقر المدقع، والجوع الشديد، فمن كانت حاله هكذا لا وجود إلا بعد جهد، ثم انه من ناحيه أخرى لما كان قد جرب الأيام، وقاسي الفقر، وعلم قدر المال، فحري به أن يكون جوادا، وعلي هذا الأساس يصح أن يضرب البيت مثلا شعريا لمن لا وجود إلا بعد جهد، وكان حريّا به، وقد قاسي ما يقاسيه غيره أن يكون كريما جوادا، بعد ثرائه، واقتداره علي البذل والعطاء أي ينسحب معني البيت مستعار لكل حال مشابهة، حال من قاسي من أي شيء، وكان جديرا به وهو المجرب أن يكون لنا عطوفا.

وقول المتنبي:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَمَ مَرٍّ مَرِيضٍ : يَجِدُ مَرًّا بِهِ الْمَاءَ الزَّلَالَا. (١)

فإذا أمعنا النظر فيما قاله المتنبي عرفنا سبب قوله، وهو أنه جواب ورد علي من عاب شعره، وقد شبه المتنبي هينه من ضعف إدراكه الأدبي، وسخف نوقه الشعري فعاب هذه الفراند الشعرية، بهينه المريض الذي يحس مرارة كل شيء في فمه حتي الماء العذب، ثم حذف المشبه " الهينه المستعار لها" وأبقى المشبه به، فالتشبيه هنا لم يقع بين مفردين، بل وقع بين تركيبين، وهينتين علي سبيل الاستعارة التمثيلية، والاستعارة التمثيلية نصريحيه، ويمكن أن تتمسح صورة البيت كله لتستعار لحال من لا يستطيع تمييز الأشياء وإعطائها حقها من التقدير وحسن الفهم.

وقوله، أي المتنبي:-

إِذَا اعْتَادَ الْفَتَى خَوْضَ الْمَنَآيَا : فَأَيْسَرَ مَا تَمَرُّ بِهِ الْوُحُولُ (٢)

فإن حقيقته، من كثرت مزاولته جلابِل الأعمال، هان عليه صغيرها، إذ إن الإنسان إذا تعود علي خوض غمرات الموت، فأهون ما يعانيه خوض الماء و الطين، وعلي هذا يُضرب البيت مثلا استعاريا لكل حال مشابهة.

١ - ديوانه بشرح العكبري / ج ٢ / ص ١٦٥.

٢ - ديوانه بشرح العكبري / ج ٣ / ص ٥

ومن صورها قول الرسول عليه السلام: "إياكم وخضراء الدمن" (١) أراد المرأه الحسنة في المنبت السوء ، فقد شبه الرسول الكريم المرأه الحسناء في المنبت السوء بما ينبت في الدمن من الكلأ يكون له نضاره ، وهو وبئ المرعي منتن الأصل . بجامع هينه الحسن الظاهري ، وقبح المنبت والأصل في كل ، واستعمل اللفظ الدال علي المشبه به في المشبه علي طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية .

وقوله عليه السلام " إِنَّ مِمَّا يُنْبِتُ الرَّبِيعَ مَا يُقْتَلُ حَبِطًا أَوْ يُلِمُّ " (٢) . وإنما نهى الرسول الكريم بذلك عن الاستكثار من الدنيا ، ومن غضارنها وحسنها ، إذا كان ذلك ما يهلك .

فضرب استكثار البهيمة من العشب في الربيع حتى يقتلها حبطا مثلا لذلك وهو مثل يضرب عندما يستكثر الإنسان مما يهلك من أمور الدنيا دون وعي بالعاقبة ومنها قوله عليه السلام ايضا : " النَّاسُ كَأَبْلِ مَائَةٍ لَيْسَ فِيهَا رَاجِلَةٌ " (٣) . والأبل المائة هي الراعية ، وإنما يجتمع منها في المرعي الواحد مائة ، فتقام المائة ، مقام القطيع ، يقال : لفلان ابل مائة ، وهي أيضا (هَنَيْدَةٌ) ، وهي اسم للمائة من الإبل . وإذا كانت الإبل مائة تشابهت في المناظر ، ولأن الراحلة تتميز منها بالتمام وحسن المنظر .

أراد صلي الله عليه وسلم ، وأنهم سواء في الأحكام ، وفي القصاص ليس لشريف فضل على غيره .

ويضرب الحديث الشريف مثلا مستعارا للمتساوين في أمر واحد يشتركون فيه وهو من علامتهم وصفاتهم التي يشتركون فيها جميعا .

ومن أمثلتها مما شاع بين الجاهليين وهو كثير عدده ، قولهم : " الصَّيْفُ ضَيْعَةُ اللَّبَنِ " (٤) ، وإجراء الاستعارة فيه أن يقال ، شُبهت هينه من قَرَط في أمر زمن امكان تحصيله بهينه المرأة التي طُلقت من الشيخ اللابن ، ورجعت إليه تطلب منه اللبن شتاءً ، بجامع التفريط في كل ، واستعير الكلام الموضوع للمشبه به للمشبه عن طريق الاستعارة التمثيلية .

١- مجمع الأمثال للميداني / ج١/ ص ٣٢ رقم ١٢٦ - وفي الدلائل / ٦٨ / ٦٩ وفي فصل المقال في

شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري / ١٤ .

٢- مشكل القرآن / ص ٥٨٠ .

٣- السابق / ٥٧٩ .

٤- مجمع الأمثال / ج٢ / ٦٨ - وفيه قصة المثل .

وقولهم: "تَجُوعُ الْحَرَّةُ وَلَا تَأْكُلُ بِئَذْيَتِهَا" (١)، وإجراء الاستعارة أن يقال: شُبِهُتْ هَيْئَةُ كَرِيمِ الْأَصْلِ عَزِيزِ النَّفْسِ الَّذِي لَا يُفْضِلُ الدُّنْيَا عَلَى الرَّزَايَا عِنْدَمَا تَزَلْ، الْقَدَمُ بَهْنَةً الْمَرْأَةُ الَّتِي تَفْضِلُ جُوعَهَا عَلَى إِجَارَتِهَا لِلإِرْضَاعِ عِنْدَ فَقْرِهَا وَحَاجَتِهَا، بِجَامِعِ تَرْجِيحِ الضَّرَرِ عَلَى النِّفْعِ فِي كُلِّ، وَاسْتَعِيرَ الْكَلَامُ الْمَوْضُوعَ لِلْمُشَبَّهِ بِهِ لِلْمُشَبِّهِ عَلَى طَرِيقِ الْاسْتِعَارَةِ التَّمْثِيلِيَّةِ.

وقولهم: "أَحْشَقًا وَسَوْءَ كَيْلَةٍ" (٢)، فَقَدْ شُبِهُتْ هَيْئَةُ مَنْ يَظْلَمُ مَنْ وَجْهَيْنِ بَهْنَةً رَجُلٍ بَاعَ آخَرَ تَمَرًّا رَدِينًا نَاقِصَ الْكَيْلِ بِجَامِعِ الظُّلْمِ مِنْ وَجْهَيْنِ فِي كُلِّ، وَاسْتَعِيرَ الْكَلَامُ الْمَوْضُوعَ لِلْمُشَبَّهِ بِهِ لِلْمُشَبِّهِ عَلَى طَرِيقِ الْاسْتِعَارَةِ التَّمْثِيلِيَّةِ.

وقولهم: "عَلَى أَهْلِهَا تَجَنَّبِي بَرَأَقِشْ" (٣) فَقَدْ شَبَّهَ الْمَرْءَ الَّذِي يَجْرِي الشَّرَّ عَلَى نَفْسِهِ وَذَوِيهِ بِتَصْرِفِهِ الْخَاطِئِ بِمَا أَحْدَثَتْهُ "بَرَأَقِشْ" بِأَهْلِهَا وَهِيَ كَلْبَةٌ لِقَوْمٍ مِنَ الْعَرَبِ، أَغْيَرَ عَلَيْهِمْ، فَهَرَبُوا وَمَعَهُمْ "بَرَأَقِشْ" فَاتَّبَعَ الْقَوْمُ أَثَارَهُمْ بِنَبَاحِهَا، فَهَجَمُوا عَلَيْهِمْ، فَاصْطَلَمُوهُمْ وَاسْتَعِيرَ الْكَلَامُ الْمَوْضُوعَ لِلْمُشَبَّهِ بِهِ لِلْمُشَبِّهِ عَنْ طَرِيقِ الْاسْتِعَارَةِ التَّمْثِيلِيَّةِ.

وقولهم: "إِنَّكَ لَتَحْدُو بِجَمَلٍ ثَقَالٍ، وَتَتَخَطَّى إِلَى زَلْقِ الْمَرَاتِبِ" (٤) وَيَضْرِبُ لِمَنْ يَجْمَعُ بَيْنَ شَيْنَيْنِ مَكْرُوهَيْنِ، وَهُوَ شَبَّيْهِ فِي ذَلِكَ بَهْنَةً جَمَلٍ بَطِيءٍ (ثَقَالٍ) يَسِيرُ فِي مَكَانٍ زَلْقٍ، "بِالْفَتْحِ" أَيْ دُخْضٍ.

وتقول العرب: "كُلُّ مُجَرٍّ فِي الْخَلَاءِ يُسَرُّ" (٥) وَأَصْلُهُ أَنَّ الرَّجُلَ يَجْرِي فَرَسَهُ بِالْمَكَانِ الْخَالِيِ لَا مَسَابِقَ لَهُ فِيهِ، فَهُوَ مُسْرُورٌ بِمَا يَرَى مِنْ فَرَسِهِ، وَلَا يَرَى مَا عِنْدَ غَيْرِهِ، يَضْرِبُ مَثَلًا عَلَى سَبِيلِ الْاسْتِعَارَةِ لِلرَّجُلِ تَكُونُ فِيهِ الْخَلَّةُ يَحْمَدُهَا فِي نَفْسِهِ، وَلَا يَشْعُرُ بِمَا فِي النَّاسِ مِنَ الْفَضَائِلِ وَالسُّبُوقِ وَالتَّمْيِيزِ. وَمِنْ أَمْثَالِهِمْ: "لَأَنَا أَحَدُكُمْ مَنْ صَبَّ حَرَسُهُ" (٦) وَحَرَسْتُ الصَّيْدَ إِذَا صَدَّتْهُ، قَالَ "أَبُو الْوَجِيهِ الْعَلَكِيُّ"

وَأَفْطَنُ مَنْ صَبَّ إِذَا خَافَ حَارِشًا : أَعَدَّ لَهُ عِنْدَ التَّلْمِيسِ عَقْرَبًا
فَالْعَقَارِبُ مَسَالِمَةٌ لِلضَّبَابِ، وَالضَّبُّ لَا يَأْكُلُ الْجَرَادَ، فَهِيَ تَلْجُ فِي جِرْحِهِ وَتَجْتَمِعُ عِنْدَهُ، كَمَا تَأْلَفُ الْخَنَافِسُ الْعَقَارِبَ، وَهُوَ مِثْلُ يَضْرِبُ لِلذَّكِيِّ يَفْطِنُ لِلْمَدَارَةِ، وَيَتَلَمَّسُ سُبُلَ النِّجَاةِ عِنْدَ الشَّدَةِ.

١- مجمع الأمثال / ج ١ / ٢٢ برقم ٦١٩ - وفي فصل المقال / ص ٢٨٩ وفي الفاخر / ص ١٠٩ .

٢- مجمع الأمثال / ج ١ / ص ٣٠٧ رقم ١٠٩٨ (ويروى المثل بكسر الكاف في "كيلة")

٣- مجمع الأمثال ج ٢

٤- مجمع الأمثال ج ١ / ص ٥٧

٥- أمالي القاضي ج ٢ / ص ١٠٠

٦- مجمع الأمثال / ١ / ١٧٥ في جمهرة الأمثال ٢٩١.

ومنها قولهم: "جَزَى الْمَذْكِيَاتِ غِلَابٌ" (١) وَهُوَ "لَقِيمِسُ بْنُ زَهْرٍ الْعَبْسِيُّ" ، وَأَصْلُهُ لِلْخَيْلِ ، وَيَضْرِبُ لِمَنْ يوصف بالتبريز على أقرانه في حلبة الفضل .

ومنها قولهم : " أَرَأَيْكَ بَشَرًا مَّا أَحَارَ مِشْفَرٌ " (٢) أى أغناك الظاهر عن سؤال الباطن ، وأصل المثل للبعير ، لما كنت ترى بشرته أغناك أن تسأل عن أكله ، ويضرب المثل للرجل ترى له حالا حسنة ، أو سينة فيغنيك ظاهره عما هو عليه فى الأصل .

ومنها قولهم : " رَمْتَنِي بِدَانِيهَا وَأَنْسَلْتُ " (٣) ويضرب فى كل حال تتصل جان فيها مما جناه ، ونسبه إلى غيره من الأبرياء ، إنها كلمات ثلاث يعجز دهاة المحامين عن أن يأتوا بمثلها فى حلبة النفاق ولو سودوا عشرات الصفحات - على حد قول الدكتور عبد العظيم المطعنى ، الذى يرى أن المثل على قصره بديع النظم ، شديد الإيجاز ، غزير المعنى كثيف الظلال ، فمن بديع تركيبه استعارة " الرَّمَى " للاتهام ، والاتهام أمر معنوى ، أما " الرمى " فحسى لا يكون حقيقة إلا للأجسام كالحجر ونحوه ، واستعارة المحس للمعقول فيها تجسيم للمعقول ، حتى وكأنه يحس ويرى ، والرمى به (داء) فهو - إذن - رمى مهلك ، وزاد من قبح الرمى إضافة (المَرْمَى) وهو الداء إلى ضمير الرامى (دانها) ، ولهذه الإضافة جمال لا يخفى أثره على ذى فقه بمرامى العربية ، ولو قال : رمتنى بداء وانسلت ، لذهب من المثل شطر جماله ، ثم تأمل سحر الاستعارة فى (انسلت) فانك تحس بما لها من لطف ورشاقة ، فهى شعاع رقيق يومض أمام عينيك ولا يلبث أن ينماع فكأنك لم تر شيئا قط ، ثم قارنها بما لو قال : (وذهبت) تجد الفروق بين التعبيرين جد شاسعة . (٤)

ومنها قولهم : " حَاطِبُ لَيْلٍ " (٥) ويضرب لمن يجمع كل شئ يحتاج إليه ، وما لا يحتاج إليه ، فهو لا يدري ما يجمع ، أو هو - مثلا - من يتكلم بالغث والسمين ، فخلط فى كلامه وأمره ، لا يتفقد كلامه ، كالحاطب بالليل الذى يحطب كل شئ ردىء وجيد ، لأنه لا يبصر ما يجمع فى حبله ، فلا يميز بين ما ينفع وما لا ينفع .

ومنها قولهم : " بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضٍ " ، وهو مأخوذ من بيت " طرفه بن العبد " أبا مُنْذِرٍ أَقْنَيْتَ فَاسْتَبَقِ بَعْضَنَا : خَنَائِكَ ، بَعْضُ الشَّرِّ أَهْوَنُ مِنْ بَعْضٍ (٦)

- ١- راجع لابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن ص ٩٠ - وجمهرة الأمثال ٧٨ / مجمع الأمثال للميداني / ج ١ / ١٦٦ ، والمذاكى من الخيل التى أتى عليها بعد فروجها سنة أو سنتين
- ٢- تأويل مشكل القرآن / ٩٢ - وأحار : رد ورجع ، وأحارت القصة أى انحدرت الى الجوف ، يعنى ما ورد مشفرها الى بطونها مما أكل
- ٣- الفاخر لابی طالب المفضل / ٦١
- ٤- راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى : فى مبحثه عن الحكمة ، والمثل والتمثيل ، بمجلة كلية اللغة العربية بمكة المكرمة - السنة الثانية - العدد الثنى ١٤٠٤ / ١٤٠٥ هـ
- ٥- الفاخر / ١١٢ - وأمثال الميداني ٩٠ / ١ - واللسان ١١٨ / ٤١
- ٦- الفاخر / ٥

ويضرب كل من المثل والبيت ، لمن وقع في هلكة هي أخف من غيرها مما لم يقع .

ومنها قول الشاعر الجاهلي " يزيد بن عمرو بن الصَّبْعِ الكلابي " بهجو النابغة " :

فَإِنَّ الْفَحْلَ قَدْ عَلِمْتَ مَعَدَّ : بَنَاهُ فِي بَنَى ذُبْيَانَ بَابِي
وَإِنَّ الْفَحْلَ تَنْزَعُ خُصْيَتَاهُ : فَيُصْبِحُ جَافِرًا فَرِحَ الْعَجَّانُ (١)

ومعناه : إن كنت فحلا فقد خصينك ، وهذا مثل ، يريد به " يزيد " كنت بزعمك في الشعراء بمنزلة الفحل من الإبل ، ولما كنت أعلوك بالشعر ، وأنتك به ، فأنا كالخاصي للفحل .

والبيت استعارة " تمثيلية " تهكمية حسنها في غرابتها وطرافتها ، المشوبة بعنصر الزرابة والتهكم ، وهي تمثل وتشبه هيئة النابغة وقد زعم أنه في الشعراء بمنزلة الفحل بين الإبل ، ذلك لأنه فاق الشعراء وَبَرَّهم ، بهينة الخصي ، ويزيد بن عمرو كالخاصي لهذا الفحل ، وهذا معناه أن يزيد بن عمرو قد فاق النابغة وعلاه تاركاً إياه بعد تفوقه هذا الذي يدعيه كالفحل الجافر الذي ترك الضراب ، وعَدَلَ عنه فلا يقدر عليه .

١ - ديوان النابغة ، بتحقيق محمد أبو الفضل دار المعارف - مصر ص ١١٤ - وط بيروت ١١٩
والجاهلي الذي ترك الضراب وعَدَلَ عنه ، فلا يقدر عليه - والعجَّان منطقة ما بين النحر والدير .
وقد رد " يزيد " على " النابغة " بعارضة بمقطوعة منها هذان البيتان ، حيث قال النابغة في هجو يزيد :

يَصُدُّ الشَّاعِرُ النَّبِيَّانَ عَنِّي : صُدُّوا النَّبِيَّ عَنْ قَوْمِ هَجَّانٍ
والتَّيَّانِ : الذي دون السبد ، أو هو الذي يستثنى فلا يلحق بالحول الشعراء - والنَّبِيَّ : الفتي - والقَوْمُ : الفحل
الكريم من الإبل - والهَجَّان : الأبيض فقد جعل " النابغة " نفسه كالفحل ، الكريم ، وجعل " يزيد " كالنَّبِيَّ
الصغير أي أنه لا يقارن به .. (ديوان النابغة - تحقيق محمد أبو الفضل ص ١١٢ / ١١٣ / ١١٤)

وهذه الصورة في مجملها وهينة تركيبها ، وقد اتحدت أجزاؤها تعبر عن الواقع المهيمن الذي صور يزيد مهجوه "النافعة" من خلاله مُزريا به وبحال شاعريته ، وهو واقع ينسج الشاعر خيوطه من البينه البدويه ليشكل منها معناه ، ولتشكل البينه ذاتها بحيث تصبح جزءا من نفسه ، وشكلا من أشكال تصوره ، وليست مجرد واقع مادي ثابت رتيب بعيد عن حركة الشعر والحياة.

ومن الملاحظ هنا أن الشاعر مهد لهذه الصورة المجازية المركبة التي يمكن أن تضرب مثلا لحال اذلال القطا حل و الفحول من الرجال ، وتعطيل مواهبهم ، وكسر شوكتهم مما لا يتيح لهم فرصه مبارزه الأقران والأنداد ، والتفوق عليهم ، مهد لها ببينه الأول إذا جعل "الغدر" من صفات "بني ذبيان" ، وليصوره واقعا بينهم ملموسا معروفا شاهدا عليهم جعله في صورة بناء بناء من قوم الشاعر ممن رفعوا أعمدته وأسسوا قواعده تدل عليهم شهادة شاخصه لا يخطئها احد . وهو مدخل قوي جعل من هجاء الشاعر أمرا و كانه الحقيقه التي تأكدت له ، إذ إن للغدر أصولا وجنورا في بني ذبيان .

وها هوذا شاعر جاهلي آخر يشكو إساءة الجيرة ، يصوغ شكواه في تهكم وسخرية لادّعاء إذ أن بخل هؤلاء الجيران قد بلغ في نظر الشاعر درجة الغدر ، يقول:-
 فَنِعْمَ الْحَيَّ كَلْبٌ غَيْرَ أَنَا : رَأَيْتُ فِي جَوَارِهِمُا هَنَاتِ .
 وَنِعْمَ الْحَيَّ كَلْبٌ غَيْرَ أَنَا : رَزَقْنَا مِنْ بَنِينَ وَمِنْ بَنَاتِ
 فَإِنَّ الْغَدْرَ قَدْ أَمْسَى وَاضْحَى : مُقِيمًا بَيْنَ حَبَتٍ وَالْمَسَاتِ (١)

إنها صورة الغدر وهينته وقد تأصل عند جيران الشاعر حتي أضحي جيلةً وطنبعاً فيهم ، أخذ مكانه بينهم لا يرحله ليلا أو نهارا ، وهي صورة شعريه تضرب مثلا لسوء الحظ وقلته.

وها هوذا شاعر آخر يضرب علي الوتر نفسه اذ يقول:-

إِذَا كُنْتُ فِي سَعْدٍ - وَأَمَكُ مِنْهُمُ : غَرِيبًا فَلَا يَغُرُّكَ خَالُكَ مِنْ سَعْدٍ
 فَإِنَّ ابْنَ أَخْتِ الْقَوْمِ مُصْغًى إِنَاؤُهُ : إِذَا لَمْ يُرَاحِمَ خَالَهُ بِأَبٍ جَلِدٍ (٢)

وقوله : " مُصْغًى إِنَاؤُهُ " أي مَمَالُ إِنَاؤُهُ ، وهي هينة مستعارة لنقصان الحظ وسونه ، لأن الإناء إذا أميل نقص ما يسعه ، "أي مافيهِ" . وفي ذلك إشارة إلي أن من لم يكن أبوه وأعمامه أقوي من أحواله ، ضَعُفَ وَهَانَ مكانته ومقامه ، إذ يري الشاعر أن الأب إذا لم يكف ابنه حاجته فلا رجاء يُرجي من أحواله وأقرب أقربائه.

(١) المقطوعة رقم ١٢٣ من باب الحماسة

(٢) المقطوعة رقم ١٧٣ من باب الحماسة

هذا ، " ويرى المشرّاع في هذا البيت أن البخل عند بعض العرب لم يكن خاصا بذئ النسب البعيد فحسب ، بل إنهم بخلوا على أولاد الأخت ، والصورة في مجملها مثل على من ساء خطه وقلّ مرآه منه " (١).

أما قول " الأعشى " :

فَلَسْنَا لِإِياغِي الْمَهْمَلَاتِ بِقِرْفَةٍ : إِذَا مَا طَهَا بِاللَّيْلِ مَنْتَشَرَاتُهَا (٢)

والبيت يمكن ضربه مثلا للقوم لا يهلون شنونهم ، ولا يطمع فيهم احد ، بل يحزمون أمرهم ، ويتيقظون لكل طارئ يباغهم .

وقول " الهذلول بن كعب الغنبري " :

أَلَسْتُ أَرَدُ الْفَرْنَ يَرْكَبُ رَدْعَهُ : وفيه سِيَانٌ ذُو غَرَارَيْنِ يَابَسُ
وَأَحْتِمِلُ الْأَوْقَى الثَّقِيلَ وَأَمْتَرِي : خُلُوفَ الْمَنَائِي حِينَ قَرَّ الْمُعَاسُ (٣)

يريد أن يقول خلال هذه الصورة : ألسنت المحتمل الأعباء الثقيلة ، والمستخرج من ضروع المنايا وأخلافها الشر ، في الوقت الذي يزل فيه المعاس ، فلا يثبت وهو المحتمل للشرور والمتاعب .

وقد جعل الشاعر مري الخلوف في البيت الثاني مثلا لتهيج الشر واستدرار الموت ، وكأنه يستزيد من البلاء ، ولا يمله .

وإجراء الصورة الاستعارية هنا ، انه شبه هيئة محاولة تهيج الشر وإثارته ، والاستزادة منه ، واستدرار الموت ، والإكثار من البلاء ، بهيئة من يمسح الضرع والخلف لاستدرار اللين من الناقة .

- ١ - راجع الدكتور محمد النهوي كتابه " الشعر الجاهلي " منهج في دراسته وتلقيه ص ٢٣٨.
- ٢ - المعاني الكبير لابن قتيبة ج ٣/ ١٢٥٦ - وماط من باب باع وأطاة أي نحاها ، والمهملات : الإبل بلا راع تترك وحيلها على غاربها . والفرقة بكسر القاف : الظنة ، وطها : انتشر وتفرق .
- ٣ - شرح ديوان الحماسة ج ٢/ ٦٩٩ والأوقى : الثقل - والخلوف جمع خلف ، وهو ما يقبض عليه الحالب والمعاس أو المعاس : بالعين هو المحتمل للشرور والبلاوي - والمعاس بالفتح الحرب الشديدة .

ومنها قول " زَهْر بن أبي سُلمى " في ذم الحرب :

رَعَوْا مَارَعَا مِنْ ظَمِيلِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا : غِمَارًا تَفَرَّى بِالسَّلَاحِ وَيَالِدُمُ (١)

وهذا مجاز مركب أو " مثل " ضربه " زهير " لَزَمَ القوم ، وحَزَمَهُم أمرهم ، ثم وقوعهم في الحرب ، ويمكن ضربه لمن يحزم أمره ليتفرغ لما هو أهم .
ثم قال بعده :

فَقَضَوْا مَنَآيَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا : إِلَى كَلَامٍ مُسْتَوْبِلٍ مَتَوَخِّمٍ . (٢)

فقله : " فَقَضَوْا مَنَآيَا بَيْنَهُمْ " ، أي أنفذوها بعثوا من الحرب ، ثم أصدروا إلى كلاً ، أي رجعوا إلى أمر استو بلوه ، والمستوبل : سى العاقبة والمتوخم : الخويم ، أي صار آخر أمرهم إلى الوخامة وفساد وضر .

ومن المجاز المركب " الاستعارة التمثيلية " مما ورد في شعرهم قول " زهير " أيضا :

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الرَّجَاجِ فَإِنَّهُ : يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتُ كُلِّ لَهُدْمٍ . (٣)

أراد أن يقول : من أبي الصلح رضي بالحرب ، أو من عصى الأمر الصغير صار إلى الأمر الكبير ، إلا أنه عدل عن لفظه ، وأتى بالتمثيل ، فقال :
" وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الرَّجَاجِ " ، أي من لم يرغب في الصلح ، أطاع العوالى تسليح بها كل شجاع - والرج حديدة في أسفل الرمح ، لأنهم كانوا يستقبلون أعدائهم إذا أرادوا الصلح بأزجة الرماح ، والعوالى هي التي يكون فيها السنن تشبه في وجه الأعداء للحرب والطعان .

ومما يقع في دائرة هذا التصور قول العرب على سبيل المثل : (الطعن يظار) أي يعطف على الصلح ، ويدفع إليه (٤).

١ - شعر زهير (صنعة الأعلام الشنتمري) / ص ٣٢ .

٢ - السابق / ص ٢٣ - وهما من مطلقته .

٣ - شعر زهير / ص ٢٧ - والرج لا يطعن به ، وإنما الطعن بالسنن والظم : ما بين الشريطين - والقيار : جمع غمر ، وهو الماء الكثير ، يريد : أقاموا في غير حرب ، ثم أوردوا خيلهم وأنفسهم الحرب ، أي أدخلوها الحرب ، لقد كانوا في صلاح أمورهم ، ثم صاروا إلى الحرب تسليح فيها الدماء وضرب الظم مثلا لشدة .

٤ - المعاني الكبير لابن قتيبة ج ٢ / ٨٧٩ .

وشبيه بهذا قول " زهير " في مدح " حصن " في نهاية قصيدة له ، يقول :

فَمَا يَكُ مِنْ خَيْرٍ أَتَوْهُ فَإِنَّمَا : تَوَارَتْهُ أَبَاءُ آبَائِهِمْ قَبْلُ
وَهَلْ يُنِيبُ الْخَطِيءُ إِلَّا وَشِجَّةُ : وَتَغْرَسُ إِلَّا فِي مَنْابِتِهَا النَّخْلُ (١)

وفي البيت الثاني جاءت الاستعارة التمثيلية تعلل فكرة الشاعر تعليلًا بلاغيًا (تخيليًا) ، فالولد لأبيه وليته ، وجذور أصله وعشيرته ، ولم لا؟ فالخطيئ لا ينبت إلا وشجته أو مثيله ، والنخل لا يغرس إلا في منابته التي تستقى منها صفاته .

فإن هيئة من ورث عن أبائه وأجداده خير ما شهروا به من مكارم وجلبوا عليه من طباع الخير والأصالة ، كهينة الخطيئ لا ينبت إلا مثيله ونظيره ، كذلك النخل يستمد من تربة غرسه وأعماق أرضه ومنبته ما يميزه بصفاته وحلاوته وبما به يصلح .

أما الصورة في مجملها فتستعار لمن سمت أعمالهم وعلت أخلاقهم وصفاتهم ، فلا يولد الكرام إلا في موضع كريم ، ولا ينبت الشئ إلا جنسه .
أما " ابن الدمينه " فيقول :

أَبِينِي أَفَى يَمْنَى يَدِيكَ جَعَلْتَنِي : فَأَفْرَحَ أَمْ صَيْرْتَنِي فِي شِمَالِكَ (٣)
أَبَيْتُ كَأَنِّي بَيْنَ شِفَتَيْنِ مِنْ عَصَا : حِذَارَ الرُّدَى أَوْ خِيفَةَ مَنْ زِيَالِكَ

فكانه قال : هل أنا في موضع اهتمام منك ؟ ، فترك التصريح بذلك قائلا : " أفى يمني يديك جعلتني ؟ " ، ثم أوما قائلا : أم صرت موضع إهمال وضعه ولا مبالاة ، فترك التصريح بذلك أيضا ، قائلا : " أم صيرتني في شمالك " .

وبعبارة أخرى :

شبهت هيئة من عظمت منزلته عند صاحبه بهينة من وضع في اليد اليمنى تكرىما وتقديرا ، وإعظاما له ، واستعير التركيب الدال على المشبه به للمشبه .

وكذلك شبهت حال من هانت منزلته وانحطت عند الآخر بهينة من وضع في اليد اليسرى تحقيرا وزرارية ، واستخفافا به ووضعها من قدره . وفي الحالين استعير التركيب الدال على المشبه به " للمشبه " على سبيل " الاستعارة التمثيلية " التصريحية ، والتي يحذف فيها الهيئة المستعار لها و تبقى الهيئة المستعارة (المشبه به) .

١- ديوان زهير صنعة الأعمى الشنتمري / ص ٤٤

والخطيئ : الرمح المنسوب إلى الخط ، وهو موضع بلاد البحرين تنسب إليه الرماح الخطية ، لأنها تباغ به (الوجيز مادة خط) .

٢- الأسرار / ٩٠ .

ومما يجدر ذكره أن الشاعر قد رَشَّح استعارته الأولى بقوله : " جعلتني " وفي
 الجعل تمكين وشروع حقيقي في الاهتمام به والرغبة في وصل علاقتها به ، ومع
 الاستعارة الثانية ، قال : " صيرتني " ، وفعل الصيرورة هنا يناسب المقام ، وهو
 حال اللامبالاة ، وعدم الاكتراث من الحبيبة بمن أحببت ، إذ في ذلك عدم الثبات بل
 التملل ، والانتقال من حال إلى حال ، وهو ما يضاد التمكين ، والقرار والاهتمام ،
 ويعكس خيبة أمل المحبوب وبوار سعيه وتململه ، إذا كانت محبوبته تسعى إلى ذلك
 عمدا وقصدا .

أما قول العرب " وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزُودْ " (١)

فأول من قال ذلك " طَرْفَةُ بْنُ الْعَبْدِ " في قوله :

سَبْدِي لَكَ الْأَيَّامَ مَا كُنْتُ جَاهِلًا : وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تَزُودْ (٢)

ويضرب لهينة الرجل يتعجل معرفة الخبر ، أو الوصول إلى ما يشتهي العلم به .

أما قول العرب في أمثالهم : " رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ " (٣)
 فإن أول من قال ذلك " امرؤ القيس " بن حُجْر في بيت له ، إذ قال :

وَقَدْ طَوَّفْتُ فِي الْأَفَاقِ حَتَّى : رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ (٤) .

يريد ، لقد أكثرت الطواف والمشى في نواحي الأرض حتى شق على ذلك ، وصرت
 أرى الرجوع إلى الأهالي من غير ظفر ولا فائدة ، ولا غنيمة ، ويضرب لمن شق
 عليه الأمر ، وبذل في سبيله الجهد والمعاناة ثم لم يظفر بفائدته المرجوة ، فرجع
 عنه ، وأثر الراحة بعد المكابدة والسلامة بعد المشقة والضنى .
 أما الحطينة عندما يقول :

مَنْ يَفْعَلُ الْخَيْرَ لَا يَعْدُمُ جَوَازِيَهُ : لَا يَذْهَبُ الْعَرَفَ بَيْنَ اللَّهِ وَالنَّاسِ (٥)

أراد لا ندم على معروف ، ويضرب للرجل يتردد في فعل الخير ، ثم يبدى ندمه
 على فعله بعد ذلك .

١- الفاجر / ٢٩٤ .

٢- الفاجر / ٢٩٤ والصناعتين ط ٣ / ٣٦٦ .

٣- الفاجر ٢٦٠ .

٤- السابق / ٢٦٠ - ديوان امرئ القيس / ٩٩ .

٥- ديوان الخطينة : بشرح ابن الكتب / ٣٨٣ .

ومن طريق ذلك الخيال قول " امرئ القيس " في وصف الغيث ، وما تفعله ريح الصَّبَا في السحاب : قوله :

رَاحَ تَمَرٍ بِهِ الصَّبَا ثُمَّ انْتَحَى : فيه شَوَيْبُ جُنُوبٍ مُنْفَجِرٍ (١)
والضمير في تمر به عائد على السحاب ، وقد شبه الشاعر هيئة تحريك الرياح السحاب شيئا قُبينا حتى ينهمر المطر بهيئة الناقة تُمرى ويمسح ضرعها ، ويُتلطف في مُريها (أو مريها) بفتح الميم أو ضمها-لئهدأ وتستقر لتدثر اللبن ، على سبيل الاستعارة المركبة .
ومنها قول " الخنساء " في رثائها أخاها صخر (٢)

أعينَ أَلَا فابكِي لِصَـخْرٍ بِدَرَّةٍ : إِذَا الْخَيْلُ مِنْ طُولِ الْوَجِيفِ اقْشَعَرَتْ
إِذَا زَجَرُوهَا فِي الصَّـرِيخِ وَطَابَقَتْ : طَبَاقُ كِلَابٍ فِي الْهَرَاثِ وَهَسَرَتْ
شَدَّدَتْ عِصَابَ الْحَزْبِ إِذْ هِيَ مَانِعٌ : فَأَلْقَتْ بِرِجْلَيْهَا سَرِيًّا فَدَرَّتْ

فقد شبهت هيئته في استعداده للحرب ومحاوله إخضاعها له لتحقيق مراده منها بهيئة من يعصب فخذ الناقة أو أنفها بالحبل لتستجيب له وتُذَرَّ اللبن .

ومنها قول " النابغة الذبياني " يمدح خلفاء قومه من بني أسد :

تَمْنَى بِهِمْ أَدَمُ كَأَنَّ رَحَالَهَا : عَلَّقَ هُرَيْقٌ عَلَى مُتُونٍ صَوَارٍ
جَمْعًا يَظُنُّ بِهِ الْقَضَاءُ مُعْضَلًا : يَدْعُ الْإِكَامَ وَكَانَتْهُنَّ صَحَارَى (٣)

فقد استعار النابغة لكثرة هذا الجمع من رجل وخيل ولتقل وطأته على الأكام يسويها بالأرض ، ومعاناة الأرض القضاء منه ، استعار لهذا المرأة التي نشب ولدها في بطنها ، يُضنيها ويُمرضها ، وتثقل عليها وطأته . على سبيل الاستعارة المركبة .

١- ديوان امرئ القيس (بتحقيق محمد أبو الفضل ط٣) / ١٤٤ / ١٤٥ - وتَمْرِيه: تحركه وتديره وأصله من مَرَى الضَّرْع ، وهو ممسحه ليؤرُّ لبنه - والشَوَيْبُ : لفة المطر وشدة ويقال ناقة مري إذا كانت تُؤرُّ على غير ولد - ويقال هي مَرِيَّة أو (مَرِيَّة) بالكسر والضم للميم ، وقد خص الشاعر الصَّبَا لأنّها أُمِدَّ الرياح عند العرب ، وأجلبها للخير ، وذكر الجنوب مع الشَوَيْبُ لأنها تأتي بأشد المطر ومنفجر منفجر بالماء .

٢- ديوان الخنساء (طيبروت ١٩٦٣ / ١٦) وير يبر ويذر بالكسر والضم للدال في المضارع .

٣- ديوان النابغة - بتحقيق محمد أبو الفضل / ص ٧٥ / ٨٥ والأدَم : الإبل البيض ، وهي علق الإبل وأكر منها والطق : الدم - والصَّوَار : قطع بقر الوحش فقد شبه الرَّحَل بما عليها من حمر المناع ، أو لأنها مغطاة بالأدم الأحمر مع بياض الإبل بدم هُرَيْق على ظهور بقر الوحش . والقضاء : ما اتسع من الأرض ، والمُعْضَل الضيق ، فهذا الجمع يملأ القضاء حتى يضيق عنه لكثرتة ، وقوله : " يدع الأكام " أي يدفعها لكثرة ما يمر عليها من الرجل والخيل فيصيرها صحارى مستوية والإكلام : الأرض القليظة ذات الحجارة .

ومنها قول " أوس بن حجر " في ذلك :

تَرَى الْأَرْضَ مِنَّا بِالْفَضَاءِ مَرِيضَةً : مُعْضَلَةٌ مِنَّا بِجَمْعِ عَرَمٍ (١)

والصورة ذاتها يرسمها " الحطينة " في قوله :

بِجَهْمُورٍ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهِ : يَظَلُّ مُعْضَلًا مِنْهُ الْقَضَاءُ (٢)

ومن هذا القبيل ، قول " عبيد بن الأبرص " ، الشاعر الجاهلي ، مفتخرا بقومه
و مُزريا بعدوه:-

حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مَرَّةً : فِيهَا الْمَثَلُ نَافِعًا فَلْيُشْرَبُوا
بِمُعْضَلٍ لِحِبِّ كَانَ عَقَابُهُ : فِي رَأْسِ خَرِصٍ طَائِرٌ يَنْقَلِبُ (٣)

اما "طُفَيْلُ النَّحَّاسِ" ، فقد عبر عن هينه الاستقرار و الأمان و نبذ الحرب بهينه
العصا ، وقد ألقاها المتخاصمون ، أمانا و سلاما. يقول:-

وَلَمَّا التَّقَى الْحَيَانَ أُلْقِيَتْ الْعَصَا : وَمَاتَ الْهَوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهُ (٤)

ومن الاستعارات التمثيلية مما عبر به الجاهلي عن الاستقرار في المكان و الإقامة
فيه ، يقول " زهير بن أبي سلمى ":-

فَلَمَّا وَرَدْنَا الْمَاءَ زُرْقًا جَمَاعُهُ : وَضَعْنِ عِصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ (٥)

فقد استعار زهير لهينه القرار و الإقامة الأمانة "وضع العصا" ، وكلنا يعرف ما
للعصا من قيمة في حياة البدوي ، وبيتته الصحراوية ، إذ إن له فيها كثيرا من
المأرب .

ومثل هذا قول الآخر:-

فَالْقَتَّ عَصَا التَّمَنُّارِ عَنَّا ، وَخَيَّمَتْ : بَارِجَاءُ عَذِبِ الْمَاءِ بِبُضْرِ مَحَافِرِهِ (٦)

- ١- ديوانه - وجمع أوجش عرمع ، أي كثير العدد .
- ٢- ديوان المعاني لأبي قتيبة ج ٢ / ٨٩٠ والجمهور الكتيبة الكبيرة .
- ٣- ديوان عبيد بن الأبرص - بتحقيق د/ حسين نصر / ص ٦
- ٤- ديوان طُفَيْل - بتحقيق تركو (ط لندن ١٩٢٧) / برقم ٣٦ ص ٦٤
- ٥- شعر زهير - للأعظم الشننمري - ١٤ /
- وقوله: فلما وردن الماء - أي حلتن عليه - وقوله: زُرْقًا جماعه ، أي أنه صاف و الجمال الماء الكثير -
وقوله: "وضعن عصي الحاضر" أي ألقن علي هذا الماء ، وهو مثل يقال لكل من أقام و لم يسافر ،
القي عصا السفر ، أي ألقي عصا السير . والحاضر : الذين حضروا الماء ، وأقاموا عليه - وزرقا جماعه
أي لم يورد قبلهن فيحرك فهو صاف ، والمتخيم الذي أكرخيمه .
- ٦- شعر زهير ١٤ /

وفي المقابل عبر الجاهلي عن هيئته الانقسام ، وحال التفرق و التشردم بانشقاق العصا ، وذلك باد في قول " الشَّمَاخ – أبو سعيد بن ضرار الذبباني :

رَعَيْنَ النَّدْيَ حَتَّى إِذَا وَقَدَ الْحَصَى : وَلَمْ يَبْقَ مِنْ نَوءِ السَّمَاءِ بَرُوقٌ (١)
تَصَدَّعَ فِيهِ الْحَيُّ وَ انْشَقَّتْ الْعَصَا : كَذَاكَ النَّوْيَ بَيْنَ الْخَلِيطِ شَقُوقٌ

ولعل مما يلتفتنا هنا استعماله الصدع ، وهو الشق ، وعدم الالتئام ، وهو حسي ، لما طرا على القوم من تغيير حالهم ، وانقسام وحدتهم والفنهم ، وفي ذلك اشارته إلى تفرق القوم بحثا عن الماء في أيام اشتداد الحر ، ووقدة الحصى بعد انقضاء مواسم الكلا ، حيث كانوا يجتمعون في مكان واحد ، مما يوفر جو المودة والالتئام والقرار .

أما امرؤ القيس فنراه يعبر عن حسن العشرة ، وكرم الصفح والتخلي عن العقوبة عند إساءة ابن عمه له ، بقوله :

وَإِنْ عَمَّ قَدْ تَرَكْتُ لَهُ : صَفْوَ مَاءِ الْحَوْضِ عَنْ كَرِهِ (٢)

يقول : تفضلت على ابن عمي ، وتركت صفو الماء بعد كدره ، "وهذا مثل ضربه" ، وإنما يصف أنه حسن العشرة ، كريم الصفح ، فإذا أساء ابن عمه فعلا يوجب العقوبة ، جعل له الصفح عنه والإحسان إليه .

(١) ديوان الشماخ – حلقه و شرحه د/ صلاح الهادي – ط دار المعارف ١٩٧٧/٢٤٢
والندى هنا الذهب علي سبيل المجاز المرسل ذي الحلاقة الصببية ، إذ البلى والمطر سبب في ظهور النبات .

ووقد حصي: كذابه عن اشتداد الحر و فسوته ، والمراد بقوله "ولم يبق من نوء السماء بروق" انقطاع المطر ، وذلك علي عادة العرب من إضافته الأمطار والرياح والبرد إلى الأنواء ، فنقول مطرنا بنوء كذا ، والأنواء ثمانية وعشرون نجما يعرف العرب مطالعها في كزمنه السنة كلها ، يسقط في كل ثلاث عشره ليلة نجم في المغرب مع طلوع الفجر .

وَبُرُوقٌ : جمع برق ، والمراد البرق الذي ينتج مطرا ، والعرب تلصق مياهها بعد أشهر الرعي ، وحينئذ تغلغل الدبار ، وتتفرق الجموع ، كما يذكر الشاعر حيث ينزل كل منهم علي ماء يلزمه في أشهر القيف وقد لا تدري القبيلة علي أي ماء نزلت الأخرى .

أما البيت الثاني فبريد منه أنه لما انقطع المطر ، واشتد الحر ، تفرق الأقرباء من القبائل والبطون ، وتفرق أمرهم ، وهكذا النوي يفرق بين القوم الذين أمرهم واحد ، وقد كثر هذا المعنى في أشعار العرب القديمة – وبخاصة البدو منهم- لأنهم كانوا ينتجعون أيام الكلا ، فتجتمع منهم القبائل في مكان واحد ، فتلتصق الألله والمحبة بينهم ، فإذا ما انتهى موسم الكلا ، وأقبل الحر تفرقوا إلى مياههم فيسوزهم ذلك .

٢- ديوان امرئ القيس ١٢٦

ويجوز أن يريد بقوله : لم أنزل ابن عمي ماء كدرا ، وإن كنت أولى بالورود قبله ، ولكنني أثرته فجعلته أول الماء بدلا من آخره ، وصفوه بدلا من كدره (١) ،

فقد تفضل الشاعر على ابن عمه بالتنازل عن الإساءة إليه ، وعدم الانتقام منه بقوله : " تركت له صفو ماء الحوض عن كدره " ضاربا بذلك مثلا على حسن الخلق ، والسماحة والعفو بدلا من العقوبة والانتقام ، لذا فقد ترك صفو ماء الحوض بدلا من كدره ، وبهذه الصورة المحسوسة يضعنا الشاعر أمام منزلة من منازل ، وقدره من قدراته التي يعلن عنها فخورا ، وعلى ذلك يضرب المثل لكل من أثر السماحة وقدر على العفو فعفا وتنازل عن حقه لغيره ، وصفح كرما منه وإيثارا .

" وَالطَّرِمَاحُ بْنُ حَكِيمٍ " عندما يقول :

أَتَهْجُو مَنْ رَوَى جَزَعًا وَلَوْ مَا : كَسَايَ اللَّيْلُ مِنْ كَدَرٍ وَصَافِي ؟
تَنْحَلُّ مَا اسْتَطَعْتَ فَإِنْ حَزَبِي : تُلَقِّحُ بِالْقَصَائِدِ عَنْ كَيْشَافِ (٢)

يمكن استعارة كلامه الأول مثلا يضرب للنيم يخاف المواجهة ويجور على غير مناوئه جبنا وجزعا ، لا يميز بين عدو أو برئ من العداوة .

" والمعنى " : تترك مَنْ يقول الشعر فلا تهجوه ، وتهجو من راوه عن غيره جزعا منك ولو ما ، ثم شبه قوله بهذا الذي يسقى بالليل وهو لا يدري صفاء الماء من كدره ، ثم يقول :

أَدْعَا تَدُ لِنَفْسِكَ وَهُوَ لَغَيْرِكَ ، فَإِنْ قَصَانَدِي تَأْتِيكَ تَتْرِي ، وَقَدْ امْتَلَأَتْ بَطُونُ أَيْبَاتِي ، وَكَانَهَا النَّاقَةُ اللَّاحِقُ الَّتِي تَعْدُدُ نَتَاجِيهَا ، أَوْ حَمَلُ عَلَيْهَا فِي أَثَرِ نَتَاجِيهَا ، وَهِيَ فِي تَيْمِهَا ، فَحَمَلْتُ مَرَّتَيْنِ ، وَهُوَ تَمَثِيلٌ وَتَصْوِيرٌ لِبِشَاعَةِ حَرْبِهِ مَعَهُ ، وَمَا يَقُولُ عَنْ قَصَائِدِهِ مِنْ تَأْدِيبٍ ، وَتَمْثِيلٌ لَا قِبَلَ لِلْمَخَاطَبِ بِهِ وَمَا لَا يَنْتَهِي أَثَرُهُ عِنْدَ حَدِّ .

ثم هناك صورة " النابغة الجعدي " الجاهلي المخضرم ، استمدها من صميم عينيّات زمانه ومكانه ، وهي مثل على إخماد الحروب والفتن ، والقدرة على المواجهة الجادة والسريعة يقول :

١- راجع السابق / ١٢٦

٢- ديوان المعاني لابن هنيئة / ج ٢ / ٨٩٨

وتنحلّ الشئ ، وانتحلّه ادعاه لنفسه وهو لغيره ويقال : نَفَحَتِ النَّفَقَةُ كَيْشًا ، إذا حمل عليها في أثر نتاجها وهي في سها .

تَلَوْرَ عَلَيْنَا قِدْرَهُمْ فَتُدِيمُهَا وَنَقْشُهَا عَنَا إِذَا حَمِيَهَا غَلَا (١)

والقِدْر هنا هي الحرب ، ودِيمُهَا بمعنى يُسَكِّتُهَا ، وَيَقْشُرُهَا أي يكسرها والصورة في مجملها تُسْتَعَارُ لشدة الحزم ، والعزم ، والقدرة القادرة على إخماد نار الخصم ولهييب حربه وِقْتَهُ بكل شدة وسرعة .

والاستعارة التمثيلية تصرّحية – كما قلنا – لانطباق ضابطها عليها ، وهي التي صُرح فيها بذكر المشبه به (المثل) وطوى ذكر المشبه ، وبذلك صارت الاستعارة التمثيلية تصرّحية ، قولاً واحداً ، لا جدال فيه .

والسؤال الآن : إلى أي نوعي التصريحية تنتمي الاستعارة التمثيلية ؟

لقد قسم البلاغيون الاستعارة التصريحية – كما مر بنا بيان أقسامها إلى قسمين :

أحدهما : الاستعارة " الأصلية " ، وضابطها أن يكون المستعار فيها " اسم جنس " أو جامداً لم يؤخذ من غيره ، كالمصادر ، مثل استعارة النور للعلم ، والحياة للإيمان ، والأسد للرجل الشجاع ، والنطق للإبانة ، والضحك لتفتح النور ، وهكذا .

والثانية : " التبعية " ، سميت تبعية ، لان المجاز فيها فعل ، أو صفة مشتقة أو حرف من حروف المعاني ، ثم ان المجاز فيها جرى في المصادر أولاً ثم سرى إلى فروعها بالتبع ، وهذا كله جار في الاستعارة المفردة دون المركبة " التمثيلية " التي نحن بصدد الحديث عنها . ولعل سكوت البلاغيين عن تفصيل القول في كون الاستعارة التمثيلية أصلية أم تبعية يدفعنا إلى أن نسأل – هل الاستعارة التمثيلية أصلية أم أنها تبعية ؟

والإجابة عن هذا السؤال تصدى لها الدكتور عبد العظيم المطعني (٢) ، إذ لم يجد في كتابات البلاغيين ما يحسم هذا الأمر ، اللهم الا ما ذكره بعض شراح التلخيص تعقيباً على قول " الزمخشري " في شرح قوله تعالى : " أولئك على هدى من ربهم " – " انه مثل لتمكنهم من الهدى ، واستقرارهم عليه ، وتمسكهم به ، فشبهت حالهم بحال من اعتلى الشيء وركبه .

١- الأسرار / ٣٦٣ / ٣٦٤

٢- راجع بحثه عن " الحكمة والمثل والتمثيل " ص ١٧٤ من مجلد بحوث كلية اللغة العربية جامعة ام القرى – السنة الثمانية سنة ١٤٠٤ / ١٤٠٥ هـ

وكلام الزمخشري هنا لانزاع فيه لجريه على الأصول المقررة بلاغة ، ولكن بعض الشراح قال معلقا عليه : يعنى أن هذه استعارة " تمثيلية تبعية " ، أما التبعية فلجريانها أولا في متعلق معنى الحرف ، وتبعيتها في الحرف ، وأما التمثيلية فلكون كل من طرفي التشبيه حالة منتزعة من عدة أمور (١)

وقد استدل على ذلك بأن طرفي التشبيه في هذه الاستعارة مركبان فلا يكون معنى الحرف مشبها أصالة حتى يمكن سريان التشبيه منه ، لان التشبيه إنما وقع بين المركبين لا بين المفردين (٢).

ولعل ما ذكر في شروح التلخيص كلام وجيه ومقتنع ، ولكن الدكتور عبد العظيم المطعنى يضيف إلى ذلك أن الاستعارة التمثيلية تتكون من عدة الفاظ كما تقدم بخلاف الأصلية والتبعية فكلتاها يجريان في المفردات ، فمن اليسير فيهما تحديد حقيقة اللفظ المستعار من كونه جامدا أو مشتقا ويتبع ذلك تحديد الاستعارة نفسها أصلية هي أم تبعية ؟

أما التمثيلية فقد تتكون من جوامد ومشتقات معا ، كما في قوله تعالى " ولما سكنت عن موسى الغضب " فالتركيب صالح لإجراء التمثيلية فيه ، وهو إلى جانب ذلك قد جمع بين الحرف ، والفعل ، العلم (موسى) ، والاسم الجامد " الغضب " فأيهما تراعى جهته ؟ ما يقتضى تبعيتها من الحرف والفعل ، أو ما يقتضى أصالتها من (موسى والغضب) ؟ هذه واحدة ، والأخرى أن الاستعارة التمثيلية لا تجوز في مفرداتها ، فهي مستعملة في حقائقها اللغوية ، والتجوز واقع في مجموع التركيب ، وكون الاستعارة أصلية أو تبعية منظور فيه إلى حقيقة اللفظ المنقول ، ولا نقل هنا ، فيمتنع كون الاستعارة التمثيلية أصلية أو تبعية ، مع التسليم بأنها تصريحية بطبيعة الحال لكون المصرح بذكره فيها الصورة المشبه بها ، ويترتب على ذلك إذن أن الاستعارة التصريحية ثلاثة أنواع لا نوعان ، والأنواع الثلاثة هي :

الاستعارة التصريحية الأصلية ، والاستعارة التصريحية التبعية ، والاستعارة التصريحية التمثيلية ، على أساس أن هذا النوع الثالث ، لا هو بالتبعية ، ولا هو بالأصلية ، وإنما هو قسمة مستقلة تختص بالاستعارة التصريحية التمثيلية ، ذلك لان الاستعارة التمثيلية تجوز بنظر إليه من زاوية مجموع التركيب أما الأصلية أو التبعية فينظر إليها من جهة اللفظ ، أما في حال التركيب ومجموعه لا نستطيع الركون إلى لفظ معين تجرى الاستعارة على أساسه (٣)

١- السابق من ١٧٤/ ١٧٥ وانظر الأحالة فيه إلى شروح التلخيص (ج ٤/ ١٤٧)

٢- الحكمة والمثل والتمثيل للدكتور عبد العظيم المطعنى / ص ١٧٤ / ١٧٥ وشروح التلخيص ج ٤ / ١٤٧

٣- راجع الدكتور عبد العظيم المطعنى محبة عن (الحكمة والمثل والتمثيل) ص ١٧٤ .

فعندما يقول " الشَّمَاخ " أبو سعيد بن ضِرار الذبياتي الغطفاني :

رَأَيْتُ عَرَابَةَ الْأَوْمِيِّ يَمْعُو : إِلَى الْعَلْيَاءِ مُنْقَطِعَ الْقَرِينِ
إِذَا مَا رَأَيْتُ رَفِغَتْ لَمَجِدٍ : تَلْقَاهَا عَرَابَةُ الْيَمِينِ (١)

فالشبه هنا مأخوذ من " مجموع التلقى " وعلى ذلك تؤخذ الصورة على جملتها من طريق المثل ، فقد شبه الشماخ هيئة ، الممدوح في كسب المحامد والعلا ، بهيئة من يتلقى الشيء بيمينه ، واستعيرت هيئة المشبه به ، للمشبه على طريق الاستعارة التصريحية التمثيلية (المركبة) التي لا هي أصلية ولا هي تبعية .

والجامع هنا بين الطرفين التمكن والقدرة ، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي " مقام المدح " وعلّة ذلك :

فاليمين هنا لا يحدث فيها التجوز وحدها ، فلا يقال هو عظيم اليمين بمعنى عظيم القدرة ، وإنما يؤخذ البيت في مجموع من طريق المثل ، لأن معناه المستعار مأخوذ كما قلنا من مجموع التلقى ومن التركيب لكل لا يتجزأ .

" إذ هناك فرق بين أن يكون الشبه مأخوذاً من الشيء وحده ، ومن أن يؤخذ مما بين شينين ، وينتزع منه مجموع الكلام " (٢)

" وهو باب من القول تدخل فيه الشبهه على الإنسان من حيث لا يعلم ، وهو من السهل الممتنع ، يريك أن قد انقاد وبه إباء ويومئك أن قد أثرت فيه رياضتك ، وبه بقية شماس " (٣)

وشبيه بهذا قول " الخنساء " في رثاء أخيها صخر ، وذكر مناقبه :

إِنَّا الْقَوْمُ مَدُّوا بِأَيْدِيهِمْ : إِلَى الْمَجْدِ مَدَّ إِلَيْهِ يَدًا
فَقَالُ الَّذِي فَوْقَ أَيْدِيهِمْ : مِنْ الْمَجْدِ ، ثُمَّ مَضَى مُصْعِدًا (٤)

فقد مثلت الخنساء هيئة ممدوحها وقد بلغ من المجد ما لم يبلغه أحد بحيث إنه فاق كل الأمجاد وأضحى فوق ذوي كل مجيد بالصورة التي أمامنا وعلى ذلك فقد استعيرت هيئة المشبه به للمشبه على طريق الاستعارة التمثيلية التصريحية ، بجامع السمو والرفعة من غير أن نحدد كون الاستعارة تبعية أو أصلية وهكذا .

١- راجع الاسرار / ٣٥٨ / ٣٥٩ / ٣٦٠ / ٣٦١ وراجع الايضاح ج ٢ / ٤٤٠ .

٢- راجع الاسرار / ٣٦٠ وانظر الايضاح للقزويني متأثراً بعد القاهرة ص ٤٤٠

٣- الاسرار / ٣٦٣ / ٣٦٤

٤- البيت في الاسرار / ٣٦٢

ولتوضيح الأمر نسوق المثال: قوله تعالى: "وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَ السَّمَوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَ تَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ" (١)

فقد شبهت هيئة الأرض في تصرفها تحت أمر الله ، وانقيادها لتأثير قدرته عز وجل ، بهيئة الشيء يأخذه الإنسان بيده ، ويقبضها عليه ، فيكون متمكنا منه اشد التمكن ، واستعير التركيب الدال على الهيئة المشبه بها للهيئة المشبهة على الاستعارة التمثيلية التصريحية ، و القرنيه استحالة المعنى الأصلي بالنسبة إلى الذات العلية ،

"وقد اختصت اليمين لتكون أعلى و أفخم للمثل ، ولأنها أشرف اليدين و أقواهما ، وعلى هذا يكون محصول المعنى في الآية الكريمة على القوة." (٢)

كما أن الاستعارة التمثيلية تكون مرشحة ، ومجردة ، ومطلقة ، وبمعنى آخر ، قد يذكر بعد تمام الاستعارة المركبة شيء يلائم المستعار له (المشبه) فيكون ذلك مضعفا لتناسي التشبيه الذي بنيت عليه الاستعارة ، ويسمى ذلك "تجريدا" ، أي تجريد الاستعارة مما يقويها ، إذ أن المستعار له (المشبه) صار يذكر ملائمه بعيدا عن دعوي الاتحاد مع المستعار منه (المشبه به) و الدخول في جنسه ، إذ ينصرف الذهن إلى ملائمات (المشبه) مما يضعف دعوي ارتباطه و دخوله في جنس المشبه به.

ومثال المجردة أيضا، عندما يستعار للرجل "يجمع بين شينين مكروهين" قولهم: "انك لتحدو بجمل ثقال ، وتخطي إلي زلق المراتب" (٣) ، ونضيف قولنا "حتي قاربث نهايتك" ، كنا قد أتينا بما يلائم المستعار له (المشبه) وعلى ذلك تكون الاستعارة المركبة هنا (مجردة)

أما إذا استبدلنا بهذه العبارة التي جردت الاستعارة عباره أخرى كأن نقول : " فالتمس الجمل السريع ، والطريق الآمن " كنا قد أتينا بما يلائم الهيئة المستعار منها "المشبه به" ، وعندئذ تكون الاستعارة "مرشحة" ، أما إذا تركناها على ما هي عليه دون شيء يلائم الطرفين كانت الاستعارة "مطلقة" ، أي أنها اطلقت عما يقويها او يضعفها من ملائمات المستعار له و المستعار منه.

(١) الزمر / ٦٧ - الاسرار / ٣٥٨ / ٣٥٩

(٢) راجع الإيضاح / ج ٢ / ٤٣٩

(٣) الميداني / مجمع الأمثال / ج ١ / ٥٦ - ويقال : "جمل ثقال" إذا كان بطيئا ، ومكان زلق يلمتج الزاي واللام ، أي تحض رطب.

ولو جننا بقول الخليفة بن يزيد في كتابه لمروان بن محمد - والذي أورده في السابق : " إني أراك تقدم رجلا ، وتؤخر آخري " ، وأتبعناه بقولنا: " فإذا أتاك كتابي فأعتمد علي أيهما شئت " ، كانت الاستعارة "مرشحه" أو مقواه ، لأن هذا القول يلانم ويناسب الهيئته المشبه بها أي "المستعار" ، أما إذا أبدلنا بهذا القول : " فأعتمد علي أيهما شئت " جملةً ، "حتى كدبت ذهنك" كانت الاستعارة "مجردة" مما يقويها ويرشحها و يؤكد ما بنيت عليه من المبالغه ، في دعوي الاستعارة لأن هذا القول يناسب " المستعار له" أي "المشبه" وهو التردد المعنوي في أمر البيعه، أما إذا اقتصرنا علي قوله : " " إني أراك تقدم رجلا ، وتؤخر آخري " فالاستعارة هنا لم تقرر شيء ، وحينئذ تسمى "مطلقة"

ونعود فنقول مؤكداً ما سبق أن قلناه صدد حديثنا عن الاستعارة في "المفرد" ، ان أكمل هذه الاستعارات الثلاث ، وأنسبها لمقتضي الحال ، وأدخلها في البلاغة و المبالغه ، هي الاستعارة "المرشحه" ويلها "المطلقة" ، ثم "المجردة" ، لأنه علم مما سبق أيضا أن في الترشيع تناسيا للتشبيه ، وتقويه للاستعارة ، وأن الإطلاق لم يفد الاستعارة قوة ولا ضعفا ، وان في "التجريد" تلميحاً الي التشبيه ، ودلالة عليه من طرف خفي ، وإضعافاً لدعوي الاتحاد ، من أجل هذا كانت الاستعارات الثلاث في الترتيب علي الوجه السابق.

وأخيرا نستطيع القول : بأن الشاعر أو الكاتب لا ينبغي له الرجوع إلي صنوف ذلك الخيال إلا إذا كان له أساس من مشاعره الخاصه ، وتجاربه الذاتيه ، إذ لا معني لأن يشبه المرء بما لم يره ، ولا أن يمثل أو يصور شعوره بما لا علم له به ، لأن هذا يمس صدق الشاعر ، وأصالته الفنيه ، وبيئته الخاصه ، كما أن لكل موقف ملائماته ، فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات ، والأمثال ، والاستعارات ، وإحساسه لتكثر شواهدا ، ويتأكد حسنهما ، ويتوقى الاقتصار علي ذكر المعاني التي يحذر حذوها دون الإبداع فيها ، والتلطيف لها لنلا تكون كالشيء المعاد المملول.

هذا ، ولقد أكد " ابن الأثير " عليه المزج هذه عندما رآته يقول:
 "إنك إذا مثلت الشيء بالشيء ، فأبما تقصد به إلي إثبات الخيال في النفوس بصورة المشبه ، أو بمعناه ، وذلك أؤكد في طرفي الترغيب فيه ، أو التفتير منه"(١)

التفرقة بين الحكمة و المثل :

وللتفرقة بينهم نورد خلاصه ما انتهى إليه الدكتور عبد العظيم المطعني ، وهي ان "المثل" حكمه ، والحكمة ليست مثلا ، فهما - كما يقال - بينهما عموم ، وخصوص ، إذ إن "المثل" ، لا بد فيه من ستة أمور ، هي : الإيجاز - والإصابة ، والتشبيه ، والشهرة ، "والمورد" ، "والمضرب" . فهو قول موجز ، صائب مشهور ، "مضربه" هو المشبه أى الحال التى ضرب من أجلها ، ومورده هو المشبه به ، وهذا الضابط مستقي من أقوال البلاغيين المتعدده في تحديد المثل.

أما "الحكمة" ، فتشترك مع المثل في الإصابة ، والإيجاز ، وليس "التشبيه" ، ولا "المورد" ، ولا "المضرب" من شروطها ، وقد تشاركه في الشهرة ، ولكن لا تخرج بها عن معنى الحكمة لعدم إفادتها التشبيه ، وبهذا يتضح الفرق جليا بين ما هو مثل ، وما هو حكمة ، ويذهي أن تشبيه المضرب بالمورد هو من أهم ما بين الحكمة و المثل من فروق ، فهو قِصَل المقال بينهما ، وإن كان بعض الباحثين يسوّي بينهما ولا يفرق.(١)

(١) راجع هذا بالتفصيل في مبحث الدكتور المطعني - "الحكمة ، والمثل ، والتشبيه" ، ص ١٤٨/١٤٩ .

• ما هي ذي أقسام الاستعارة ، ناقشها البلاغيون والنقاد من خلال حديثهم عنها ، ووضحهم تسمياتها ، والأمر الذي يهمنا هنا هو أن الشعر الجاهلي استوعب هذه الأقسام جميعا ، كما هو واضح فيما أورده من أمثله ، وإذا كان النقاد والبلاغيون ، ممن عرضوا لقضايا الاستعارة قد اعتمدوا في تحديد هذه الأقسام أكثر ما اعتمدوا على شواهد القرآن الكريم لهدف وقصد ديني هو إثبات إعجاز القرآن ، وتقوى أسلوبه على غيره من الأساليب إلى حد الإعجاز ، فإن هذه الأقسام على كل حال موجودة مثبتة في أدب الجاهليين شعره ، ونثره ، ولقد تأكد ذلك بعد وضع المصطلحات ، وتسميه الأقسام ، ولعل تأخر ذلك عن نشأة الموضوع واستوائه شيء طبيعي ، فمرحلة التقنين والتقسيم غالبا ما تكون لاحقة للموضوع نفسه ، فقد ينشأ ويستوي بناؤه ، والمصطلح لم ينشأ بعد.

• إن هذا التنوع في الأقسام تلك التي صاحبت الاستعارة في الأدب الجاهلي ، إنما هو دليل قوي على أن الجاهليين استطاعوا أن يهينوا لمن بعدهم ضروب هذا الفن الجميل ، مع تنوع في الفكر ، وتعدد في مناحي الخيال – استطاعوا أن يثبتوا أنهم يملكون زمام المجاز ، وهذه قدره علامة من علامات النبوغ ، والاستعداد العقلي ، وبمعنى آخر: استطاعوا أن يرسموا لمن بعدهم نهج هذا الفن وأصوله ، وأبوابه ، وكانى بهم قد أرادوا من خلال ذلك أن يثبتوا أن اللغة كانت في أيديهم طبعه ، وإن الخيال أصيل ، وإن الفكر العربي لم يعزب عنه شيء من ألوان هذا الفن البهيم.

• لقد اثبت الجاهليون حقا باستخدامهم هذا الفن العميق والجميل ، على هذه الشاكلة من تعدد الأقسام ، وتنوعها ، أن فيهم ذاتا نامية بأدبها ، ولغتها ، بحيث انصبت في مجازاتها جميع العناصر ، والحركات النفسية ، والعقلية ومن هنا أضحت اللغة بينهم بحر الحياة ، وإن هذا التعدد في أنماط هذا الشكل الفني البياني ، إنما هو بدون شك متصل أيضا بالأحوال الظاهرة لجماعتهم ، "ولا مرأ في أن الأحوال الظاهرة للجماعة إنما هي مرآة للتغيرات الباطنة في الأفراد ، وكان الاجتماع في معناه ليس إلا مجموع آثار العقول والتغيرات النفسية." (١)

حقا ، أن هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الواحد لديهم دليل ناصح على تنوع الأفكار ، وتعدد آثار العقول ، والأحاسيس ، لقد أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد ، واتساع وجوه التصرف في هذه الصورة المركزة معني وتخيلا ،

أصبح ذلك كله دليلاً بَيِّناً على "معنوية" هؤلاء القوم ، وسعه متقنيهم من ظل الاجتماع ، بمعنى أن هذا التعدد في أقسام هذا الفن مرتبطاً باللغة وطاقتها المعنوية والجمالية ، غدا وجهها من وجوه التمدن اللغوي عند العرب جروا فيه على سنن طبيعية ثابتة بحيث فرعوا المعاني فروعاً كثيرة بالمجاز ، والاستعارات متباعدة الأشكال والصور ، والتي تنوعت بتنوع المقاصد ، وتلونت بألوان الفكر ، والحركات النفسية التي كان مدارها دوماً على انجذاب الطبع فيهم ، ونضج الإحساس في داخلهم .
 أنه تنوع يدل على نمو الصفات العقلية والباطنية للفرد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغيير العقلي في نموه وإنشائه .

ولعل هذا مما يدلنا على أن كلاً من الناثر والشاعر الجاهلي يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة ، وكلما اكتمل بوصفه شاعراً فناناً أنضج وضوحاً كاملاً لديه الفرق بين الإنسان الذي يعاني والفنان الذي يخلق ، وأتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التي هي مادة عمله ، وأن ينقلها للآخرين .

إن هذا الجهد في التمثيل والإبداع مما يسمى في النقد الحديث " بالمعادل الموضوعي " وهي تسمية للناقد الإنجليزي " اليوت " ، الذي عرف " المعادل الموضوعي " بقوله :

" إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو سلسلة من الأحداث تكون بمثابة ، صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة " (١)

ولا إخال الأمثال على نحو ما فسرنا إلا "معادلاً موضوعياً" يعبر بها الشاعر عن تجربته ، وأصالة هذه التجربة بحيث تبدو الأمثال خلاصة لرؤاه ، ومعياراً لنضجه الغنّي ، بحيث إن الشاعر لا يعرض لنا ذات نفسه عرضاً مباشراً في خواطره ، وانفعالاته ، بل يكون شعره وأمثاله صورة تدل على أصالة خلقه وإبداعه ، ونضج مخيلته وعمقها .

١- راجع اليوت للدكتور فائق متى (سلسلة نوايغ الفكر الغربي) ص ٢٩ .

الفصل الثالث

أحكامها

- هل المستعار اللفظ أو المعنى ؟
- هل الاستعارة مجاز لغوي أو مجاز عقلي ؟
- الاستعارة المفيدة وغير المفيدة •
- الرأي في ترجمة الاستعارة •
- الاستعارة تقوم على التركيب لا على التحليل •

الفصل الثالث أحكام الاستعارة

الحكم الأول ، هل المستعار اللفظ ، أو المعنى ؟

المشهور أن الاستعارة صفة للفظ ، وهو باطل في رأى فخر الدين الرازى (١) ، بل الحق أن المعنى يعار أولا بوساطة اللفظ . (٢)

والذى يدل على ذلك ، وجوه كثيرة ، من أهمها أنه حيث لا يكون نقل الاسم تابعا لنقل المعنى تقديرا ، لم يكن ذلك استعارة ، من هنا ، فالأعلام لا يصح أن تكون استعارة ، فإذا سمينا إنسانا بزيد أو يشكر ، لا يقال لهذه أو تلك إنها مستعارة ، لأن نقلها ليس تابعا لنقل معانيها تقديرا . (٣)

ولقد كان قصد الإمام عبد القاهر إلى معنى في الاستعارة قصدا إلى " المبالغة " التى هى من صفاتها ، والسبب فى فصاحتها وبلاغتها ، يقول فى ذلك مؤكدا على جانب المعنى فيها :-

" وأعلم أنك ترى الناس وكأنهم يرون أنك إذا قلت : " رأيت أسدا " وأنت تريد التشبيه ، كنت نقلت لفظ " الأسد " عما وضع له فى اللغة واستعملته فى معنى غير معناه ، حتى كأن " ليس الاستعارة إلا أن تعد إلى اسم الشيء فتجعله اسما لشبيهه " وحتى كأن لا فصل بين " الاستعارة " وبين تسمية المطر " سماء " ، والنبت " غيثا " والمزادة " راوية " وأشباه ذلك مما يوقع فيه اسم الشيء على ما هو منه بسبب ، ويذهبون عما هو مركز فى الطباع من أن المعنى فيه المبالغة ، وأن يدعى فى الرجل أنه ليس برجل ولكنه أسد بالحقيقة ، وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يعار المعنى ، وأنه لا يشرك فى اسم " الأسد " إلا من بعد أن يدخل فى جنس الأسد . (٤)

ومن أجل أنه كان الأمر كذلك ، رأيت العقلاء كلهم يثبتون القول بأن من شأن " الاستعارة " أن تكون أبداً أبلغ من الحقيقة ، والا فان كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء إلى شيء ، فمن أين يجب ، ليت شعرى ، أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة ،

١- نهاية الإيجاز فى دراية الأعجاز / ٨١

٢- يحيى بن حمزة العلوى / الطراز / ج ١ / ٢٤٨

٣- راجع الدلائل / وسنفضل القول فى مدى امكانية استعارة العلم فى الجزء الخاص بالقسم الاستعارة .

٤- الدلائل (ط الشيخ شاكرا) ص ٤٣٢

ويكون لقولنا " رأيت أسدا " مزية على قولنا " رأيت شبيها بالأسد " وقد علمنا أنه محال أن يتغير الشيء في نفسه ، بأن ينقل إليه اسم قد وضع لغيره ، من بعد أن لا يراد من معنى ذلك الاسم فيه شيء بوجه من الوجوه ، بل يجعله كأنه لم يوضع لذلك المعنى الأصلي أصلا ، وفي أي عتق يتصور أن يتغير معنى " شبيها بالأسد " بأن يوضع لفظ " أسد " عليه ، وينقل إليه ؟ (١) وأعلم بأن العقلاء بنوا كلامهم ، إذا قاسوا ، وشبهوا ، على أن الأشياء تستحق الأسماء لخواص معان هي فيها دون ما عداها . (٢)

ولقد رأيته يؤكد هذا الاتجاه في عبارة أخرى حيث قال :

" أفترى أن لفظ " الأسد " لما نقل عن " السبع " الى " الرجل " أحدث هذا النقل في أجراس حروفه ، ومذاقتها وصفا صار بذلك الوصف فصيحاً " (٣)

وهذا معناه أن معيار الفصاحة هنا هو صورة المعنى التي كان بسببها المعنى أنق وأعجب ، أي أن كلام عبد القاهر هنا كلام في فصاحة تحدث من بعد التأليف من أجل المعنى ، وهذا بخلاف الفصاحة التي توصف بها اللفظة المفردة ، من غير أن يعتبر حالها مع غيرها . (٤) أو حالها بعد استعارتها ووضعها في سياقها ، فقولنا عن الرجل بأنه شجاع معنى غفل ، موجود في كلام الناس جميعا ، أو هو معنى عامي معروف في كل جبل وأمة ، لكن أنظر في قول المتنبي : - (٥)

نَحْنُ رَكْبٌ مُلْجِنٌ فِي رِيِّ نَابِسٍ : فَوْقَ طَيْرٍ لَهَا سُخُوصُ الْجَمَالِ

" كذلك سبيل المعاني ، أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا ، عاميا ، ثم تراه هو نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة ، وأحداث الصور في المعاني ، فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ، ويدق في العمل ، ويبدع في الصياغة "

انظر إلى قول الناس : " الطبع لا يتغير " ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه " فترى معنى غفلا عاميا معروفا ، ثم انظر إليه في قول المتنبي :

يُرَادُ مِنَ الْقَلْبِ نُسَيْتَاكُم : وَتَأْبَى الطَّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

١- السابق ص ٤٣٣

٢- الدلائل (ط الشيخ شاكر) ٤٣٣

٣- السابق / ٤٦٠

٤- السابق / ٤٢١

٥- الدلائل / ٤٣٤ - وهو في ديوانه " ملجن " والأجود أن تكتب (م الجن) ، أي من الجن ، وهو خُوف في الحرف مشهور . راجع حاشية ص ٤٣٤ من الدلائل .

فتجده قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحول جوهرة بعد أن كان خرزة ،
وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئا . (١)

لذا فمن قال في بيت " لبيد بن ربيعة "

وَعَدَا رِيحٌ قَدْ كَشَفَتْ وَفِرَّةٌ : إِذْ أَصْبَحَتْ يَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

إن الشاعر قد استعار لفظ " اليد " للشمال فقط أخطأ ، ونظر الى اللفظ نظرة قاصرة
ومبتورة ، ونسى أن الاستعارة تقوم على المعنى ، وإنما المعنى هنا على أنه أراد أن
يثبت للشمال في تصريفهم " الغداة " على طبيعتها ، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده
بقلبه ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد ، استعار لها اليد ،
وما دام الأمر كذلك ، أى عدم امكاننا تقدير " النقل " فى لفظ اليد ، كذلك لا يمكننا أن
نجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ . (٢)

كذلك الأمر فى نظائره ، مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضوا من أعضاء
الإنسان ، من أجل اثباتهم له المعنى الذى يكون فى ذلك العضو من الإنسان ، كما فى
بيت الحماسة لتأبط شرا :

إِذَا هَزَّةٌ فِي عَظْمٍ فَرِنْ تَهَلَّلَتْ : نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَائِي الضَّوَاكِجِ

فنحن لا نستطيع أن نزعم فى بيت الحماسة أنه استعار " لفظ النواجذ " ولفظ
" الأفواه " ، لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أنه يكون فى المنايا شيء قد شبهه
بالنواجذ ، وشيء قد شبهه بالأفواه . ولكن الحق أن يقال :

إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزَّ السيف ، جعلها لسرورها
بذلك تضحك ، أو فى " صورة " من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور (٣)

وهو مبالغة فى وصف معنى الشدة والغلبة والياس ، فبمجرد هز السيف تسر
المنايا وتستبشر بظفر يحصد الأرواح ، ويحسم النهاية ، وعلى ذلك ، فإن لم يكن نقل
الاسم تبعاً لنقل المعنى ، لم يكن فى الاستعارة مبالغة ، لأن لا مبالغة فى إطلاق الاسم
المجرد عارياً عن معناه ، فضلاً عن عدم تصور النقل البتة فى كثير من
الاستعارات، دون نظر إلى سياق الاستعارة ذاتها ، وكلية علاقات الألفاظ فى داخلها،

١- الدلائل ص ٤٢٣

٢- راجع الدلائل / ص ٤٣٥ / ٤٣٦

٣- راجع الدلائل ص ٤٣٦

وكلية علاقات الألفاظ في داخلها ، وطبيعة تكوينها ، كالذي ذكرناه في البيتين السابقين وكالذي يتضح في بيت المتنبي :

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْعَرَبِ رَحْفُهُ : وَفِي أُنْزِ الْجَوَازِ مِنْهُ زَمَازِمُ (١)

فنحن لا نستطيع أن نقول هنا : انه شبه شيئا بالأذن ، وإنما المعنى على أنه لما أراد أن يجعل الجوزاء تسمع على عادة القوم في جعل النجوم تعقل ، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي ، أثبت لها " الأذن " التي يكون بها السمع من الأناسي .

وهذا معناه : أننا لا نستطيع أن نزعم أنه ها هنا قد استعار " الأذن " لأن ذلك يوجب المحال ، وهو أنه يكون في الجوزاء شيء قد شبه بالأذن حتى نزع أنه نقل لفظ الأذن إلى الجوزاء ، وإنما المعنى على أنه لما ادعى أن الجوزاء تعقل وتسمع ، أراد أن يبالغ في أمر مشاركتها ، المعرفة والسماع بمقدور جيش الممدوح ، فأثبت لها الأذن ليعلم الجميع أن الممدوح له من الجيوش الزاحفة والجحافل المنتشرة شرقا وغربا ما لم تجهله مسامع النجوم في سمائها البعيدة ، فقد سمعت الجوزاء " زمازم " هذا الجيش أي " أصواته " تتداخل ويختلط بعضها ببعض من كثرة الجند وعظم أمرهم ، وقد قطعت هذه الزمازم أبعد المسافات لشدتها . ولعل المتنبي قد خص الجوزاء بالذكر من سائر النجوم ، لأنها على صورة إنسان .

كل ذلك بيان لمن عقل أن ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء ، ولكنها " ادعاء " معنى الاسم (٢) وعلى ذلك يثبت عبد القاهر أن المعنى في الاستعارة يعرف من طريق المعقول دون طريق اللفظ " وحكم الاستعارة في ذلك حكم " الكناية والتمثيل " (٣) وهذه مزية لا يجهلها - كما يقول عبد القاهر : إلا عديم الحس ، ميت النفس ، لأنه من مبادئ المعرفة التي من عدمها لم يكن للكلام معه معنى . (٤)

وقد رتب شيخنا على هذه المناقشة " لأمرنا لمعنى " في الاستعارة بيان مفهوم قضية " التفسير " وأن التفسير لا يمكن بأى حال أن يكون كالمفسر .

ولو قال قائل ، أن التفسير بيان " للمفسر ، فلا يجوز أن يبقى من معنى المفسر شيء لا يؤديه التفسير ولا يأتي عليه " (٥)

١- البيت في الدلائل ص ٤٢٦ وفي الديوان بشرح أبي البقاء العكبري ج ٣ ص ٣٨٤ - والزمازم : الأصوات المختلطة المتداخلة

٢- الدلائل ص ٣٩

٣- السابق ص ٤٤٠

٤- السابق ص ٣٠

٥- السابق ص ٢٦

فإن تجويز ذلك القول محال ، لأنه لا يزال يبقى من معنى المفسر شيء لا يكون إلى العلم به سبيل . (١) ولما كانت الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى ، كان " للمفسر " الفضل والمزية على التفسير . (٢)

ثم يتفرع عن ذلك بيان الرأي " في ترجمة " الشعر وشرحه ، وكل ذلك سنناقشه فيما سيلي من أحكام تترابط وتتداخل موضوعاتها ومضامينها لتكون رؤية علمية دقيقة ترتبط بنظريتي الأدب والنقد التي طالما راينا المحدثين عربا كانوا أو غربيين يتحدثون عنها في إطار بحوثهم عن الصورة الأدبية ، وخصائصها ، مما نراه جاثما وراء كتابات ناقد وبلاغي مثل عبد القاهر في القرن الخامس الهجري .

ومن هنا لم تعد مسألة " النقل " في تعريف الاستعارة تروق رؤية عبد القاهر البلاغية لطبيعة الاستعارة ومكانتها بين الفنون الأخرى مثل التشبيه ، فعملية النقل – كما سيأتي القول فيما بعد – في التشبيه واضحة إلا أنها في الاستعارة " ادعاء " معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، أما قول من قال :

" إنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، " ونقل " لها عما وضعت له " "

كلام قد تسامحوا فيه ، لأنه إذا كانت الاستعارة " ادعاء " معنى الاسم ، لم يكن الاسم مُزَالاً عما وُضِعَ له ، بل مُقَرَّراً عليه (٣) ، بمعنى أن استعارته في ضوء

" الادعاء " لا تلغى وجوده الأصلي ومدلوله الأول في اللغة ذلك الذي وضع من أجله أساسا قبل أن يدخل في إطار تصوّر استعارى ما . لذلك رأيناه ينكر على " القاضي الجرجاني " أمسر " النقل " في تعريفه الاستعارة حيث يقول القاضي :

" الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصلي ، ونُقِلَت العبارة فجعلت في مكان غيرهما . " (٤)

وليؤكد عبد القاهر ذلك كعادته في تقليب النظر في أوجه القضايا التي يناقشها فق قال :

" فإذا ثبت أن ليست " الاستعارة " نقل الاسم ، ولكنه " ادعاء " معنى الاسم ، وكنا إذا عقلنا من قول الرجل ، " رأيت أسدا " ، أنه أراد المبالغة في وصفه بالشجاعة ، وأن يقول : إنه من قوة القلب ، ومن فرط البسالة ، وشدة البطش ، وفي

١- السابق ص ٢٦٤

٢- الدلائل ٤٤٤

٣- راجع الدلائل ص ٣٧٤

٤- راجع الدلائل ص ٣٣٧ + ٣٣٤

أن الخوف لا يخامره ، والذعر لا يعرض له ، بحيث لا ينقص عن الأسد لم نقل ذلك من لفظ " الأسد " ولكن من ادعائه معنى الأسد الذي رآه " (١)

وهذا معناه أن القصد في الاستعارة هو إثبات معنى يريده المستعير ليس هو المعنى الأول الخالص للفظ المستعار ، ولكنه معنى يستدل عليه من معنى هذا اللفظ المستعار ، فالأسد هنا لا يقصد من استعارته لفظه من حيث هو أسد بشكله وهيته ولبيته ، وإنما يستنبط من المعنى الأول في (لفظ الأسد) معنى ثانيا هو ما ذكرناه من فرط الجراءة وشدة البطش ، وغير ذلك مما يؤكد أن الاستعارة إنما تكون في المعنى وليست في اللفظ من حيث هو .

ومصطلح النقل هنا الذي يرفضه عبد القاهر ، وينحيه جانبا عن مفهومه ، ومفهوم غيره ممن استعملوه ضمن مصطلحات كلامهم ، يذكرونا بمصطلح " الاستبدال " الذي ساد تفسير الاستعارة عند معظم النقاد " الغربيين " والذي يعزى الى الناقد " ماكس بلاك " ويتلخص نظريته في أن " الاستعارة " كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب ، وبعبارة أخرى : بسبب شبه في الصفات أو العلاقات أو النسب ، وهذا ما يوجد في معجم أكسفورد نفسه ، وفحوى هذا الرأي ، أن المعنى الذي تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية مساوية له (٢) وهو ما أسماه The substitutions .

ويوضح " ماكس بلاك " هذا المفهوم بمثال تطبيقي إذ قال : " وعلى ذلك فإذا أخذنا هذا المثال " ريتشاردز أسد " فإننا نجد أن المعنى الحرفي الذي تعبر عنه الاستعارة هو على وجه التحديد " ريتشاردز شجاع " (٣) .

والاستعارة طبقا لهذا المفهوم - بوصفها بديلا عن معنى حرفي كما يرى " ماكس بلاك " هي في رأبي لا تعدو أن تكون نوعا من الزخرفة ، والزينة ، فهناك المعنى النثري القبلي ، ثم بعد ذلك يزخره الشاعر بالاستعارة . فضلا على أن الغرض هنا - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف - لا يخرج على الإمتاع والتسلية ، ولهذا لا يمكن أن يكون للاستعارة مكان جدي في مناقضاتهم (٤) .

قصارى القول : إن المستعار في الحقيقة هو المعنى لا اللفظ بعينه ، وما يصدق على الاستعارة يصدق على الكناية والتتمثيل ،

١- الدلائل ص ٤٤٠

٢- د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى ص ٨٤

٣- Max Blac : Models and metaphors 33

٤- د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى ٨٥

وعلى الرغم من أن التشبيه أرضية الاستعارة وأساسها إلا أنها - أى الاستعارة تمتاز عنه بالمبالغة والإغراق فى " التخيل " الذى هو بمثابة " ادعاء " أن المشبه هو عين المشبه به على أساس تخيل اتحادهما فى الحقيقة ، فإذا قلنا مثلا : رأيت حاتما نريد شخصا كريما ، فإننا نلاحظ قوة الشبه وهو الكرم فى المشبه ، ثم يذهب خيالنا إلى أبعد من ذلك ، فندعى أن هذا الشخص لا يشبه حاتما ولكنه حاتم نفسه ، وها هوذا الذى دعا عبد القاهر إلى القول : بأن الاستعارة قائمة على " الادعاء " لا النقل ، بمعنى أن المشبه والمشبه به فردان من أفراد كلى واحد ، ثم إن مرد هذا الادعاء كما قلنا فى البداية هو الإغراق فى التخيل ، وليس الأمر عند هذا الحد وحسب ، بل والمبالغة فيه بتعظيم وجه الشبه أو تجسيمه حتى يطغى على أوجه التخالف بين طرفي المشابهة ، فتفاعل الأطراف ، وينمى المعنى وتثرى الاستعارة ثراء حقيقيا ، مما يجعل المعنى الشعرى بخاصة رسما دائريا يصعب أن نقرر فيه نقطة البدء ، ونقطة النهاية ، وكلما أمعنا النظر فى مسألة التركيب بدا لنا أن الشعر " نشاط لغوى " خالق للمعنى ، وأن فهم هذا الشعر بوصفه نشاطا لغويا متميزا لا يمكن استنتاجه بعيدا عن دوائر التصور البياني والاستعارى منه خاصة .

ثم هناك مفهوم ثان يتوصل إلى معنى التعبير الاستعارى من خلاله عن طريق نوع من " القياس " ، أو " المقارنة " بين طرفيها فعلى سبيل المثال عندما سمي " شوبنهاور " البرهان الرياضى " مصيدة " فتران فإنه طبقا لهذا المفهوم الثانى للاستعارة ، كان يعنى بطريقة غير مباشرة ، أن البرهان الرياضى يشبه مصيدة الفران من حيث أن كليهما يقدم مكافأة مضللة يستدرج بها ضحاياه شيئا فشيئا (١)

ولعل الفارق الأساسى بين المفهوم الذى يعد الاستعارة بديلا عن معنى حرفى وهذه الحالة الخاصة منه ، والتي تعد الاستعارة نوعا من المقارنة ، هذا الفارق يتضح بجلاء إذا نظرنا إلى هذا المثال القديم ، وهو " ريتشاردز أسد " على ضوء كل من هذين المفهومين ، وجدنا أنه فى حال المفهوم الأول يكون معنى الاستعارة تقريبا المعنى نفسه إذا قلنا " ريتشاردز شجاع " - وبالمفهوم الثانى يكون معنى الاستعارة تقريبا هو " ريتشاردز يشبه الأسد " " فى كونه شجاعا " وهذه العبارة الأخيرة الموضوعية بين قوسين تفهم ضمنا فى حالة التعبير الاستعارى ولكنها لا تذكر صراحة . (٢)

وعلى أية حال ، ففى كلا المفهومين السابقين يؤخذ التعبير الاستعارى على أنه ينوب عن تعبير حرفى مكافئ ، ومساو له تماما من حيث المعنى .

ونعود فنقول : لقد رفض عبد القاهر مسبقا هذا المضمون ، كما أن نظرتَه إلى الاستعارة في داخل التركيب ، وفي إطار نظام العبارة اللغوية ، ومبدأ العلاقات المعنوية بين أجزاء البناء ، ترفض رفضا باتا العبارة الأخيرة من عبارات "ماكس بلاك" والتي يقول فيها " المعنى الذى تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة حرفية مساوية له " .

فالأسلوب الاستعارى لا يمكن أن يتساوى مع أى تعبير آخر غير استعارى يؤدى المعنى نفسه ، ذلك لأن الاستعارة لا تقدم المعنى ، بل تقدم لنا هيئة الإحساس بالمعنى الذى عبر عنه تركيبها وبنائها .

إن فلسفة عبد القاهر هذه قائمة أساسا وراء نظرة محددة أشرنا إليها منذ قليل ومؤداه أنه لا يمكن أن يتساوى " المفسر مع التفسير " والا كان تفسير القرآن " مثلا معجزا على النحو نفسه ، وبالقوة نفسها التى يكون بها القرآن الكريم المفسر معجزا ، وكان تفسير الصورة الشعرية يحلها إلى تعبير غير صورى يبلغ بالقدر نفسه ، وذلك غلط منهم ، لأنه إنما كان للمفسر الفضل ، والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة فى المفسر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على لفظ ، وكان من المركز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يُصرَّح به ، ويُذكر باللفظ الذى هوله فى اللغة ، ونحيد إلى معنى آخر ، فأشير به إليه ، ويجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية ، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحا (١)

ومن هذا النص نستخلص أن معنى الاستعارة لا يمكن أن يكون هو الاستعارة ذاتها ، ثم إن أى تعبير غير استعارى يظن أنه أدى معناها ، لا يكون أبدا مساويا لها فى البلاغة ، والوضوح ، والجمال ودرجة التأثير .

وقد يهمس فى نفس الإنسان شئ يظن من أجله أنه ينبغى أن يكون الحكم فيه والمزية التى تحدث بالاستعارة ، أنها تحدث فى المثبت دون الإثبات ، وذلك أن نقول:

إنا إذا نظرنا إلى الاستعارة ، وجدناها ، إنما كانت أبلغ من أجل أنها تدل على قوة الشبه ، وأنه قد تنهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به فى المعنى الذى من أجله شبه به ، وإذا كان كذلك ، كانت المزية الحادثة بها حادثة فى الشبه ، وإذا كانت حادثة فى الشبه كانت فى المثبت دون الإثبات ، والجواب عن ذلك أن يقال :

" إن الاستعارة "العمري تقتضى قوة الشبه ، وكونه بحيث لا يتميز المشبه عن المشبه به ، ولكن ليس ذلك سبب المزية ، وذلك أنه لو كان ذلك سبب المزية ، لكان ينبغى إذا جئت صريحا : فقلت : رأيت رجلا مساويا للأسد فى الشجاعة وبحيث لولا صورته ،

١- راجع دلائل الإعجاز (ط الشيخ شاكور) ص ٤٤٤

لظننت أنك رأيت أسدا ، وما شاكل ذلك من ضروب المبالغة ، أن تجد لكلامك المزية التي تجدها لقولك : رأيت أسدا ، وليس يخفى على عاقل أن ذلك لا يكون . (١)

كل ذلك يعلل السبب في رفض عبد القاهر مصطلح " النقل " الذي شاع في تعريفها قبله ، كما أنه دلالة على عمق نظرته ، وربط الصورة الاستعارية بالمعنى النفسى ، وعدم عدها تلاعبا لغويا .

الاستعارة إذن عنده تعبير يحمل شحنة من المشاعر ، يؤديها عن طريق التبادل في المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللغة ، وحين يتم بناؤها المعنوى ، فإن جمالها يكون فى تناسق هذا البناء الذى يحمل شحنة معينة من المشاعر ، ولا يمكن بعد ذلك لنثر كلماتها أن يغنى فى أداء المعنى ، أو فى عملية التأثير التى هى الهدف .

ثم إننا نلاحظ ناقدًا جادا مثل " ايفور أرمسترونج ريتشاردز " يستغل مصطلح النقل فى تعريفه الاستعارة بعد أن جرده من سذاجة التبادل اللفظي ، وضحاياه وأكسبه عمق المعنى الشعورى ، عندما ينظر إلى الاستعارة بوصفها نوعا من (التفاعل) وهذه النظرة نص عليها " ماكس بلاك " نفسه . (٢)

ومفهوم " ريتشاردز " هذا الذى ينظر إلى الاستعارة على أنها نوع من " التفاعل " بين المستعار والمستعار له ، يخلصنا من عيوب استاتيكية المفهومين السابقين (الاستبدال والمقارنة) ، وجمودهما ، وهو فضلا عن ذلك يقدم لنا نفاذا أكثر عمقا فى طبيعة الاستعمالات الاستعارية وحدودها .

يقول " ريتشاردز " :
عندما نستخدم الاستعارة فى أبسط صورها ، فإنه يكون لدينا فكرتان عن شيئين مختلفين ، والفكرتان تتفاعلان معا ، وتدعما كلمة مفردة أو عبارة يكون معناها ، هو محصلة هذا التفاعل . (٣)

١- دلائل الإعجاز / ٤٤٤

٢- Max Black : Models and metaphors P.P 25 – 27

٣- I.A. Richards : Philosophy of Rhetoric - 93

إن الاستعارة عند "ريتشاردز" ليست بعيدة عن كونها نوعا من المقارنة ، ولكنها مقارنة مبنية على " التفاعل " بعكس ما نجد من مفهوم المقارنة في البلاغة الكلاسيكية ، فالمقارنة من منظور هذه البلاغة قائمة على أوجه الشبه ، سواء كانت حسية أم معنوية ، أم كانت نوعا من القياس ، أى تشابها بين النسب ، ولذلك يقول " ريتشاردز " نفسه :-

إن المقارنة بوصفها تأكيداً على المشابهة ، هي الطابع العام في كتابات القرن الثامن عشر ، حيث كان المستعار له هو الجانب الأعظم أهمية في الاستعارة . (١)

ويقدم لنا " ريتشاردز " مثلاً يوضح به معنى " التفاعل " قائلا :-

" أن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا ، نحن لا نفهم هذين الرجلين فهما الفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما " . (٢)

معنى ذلك أن " التفاعل " حادث في تركيب عضوى ، لا في تركيب منطقي ، لأن الأخير موصوف بالآلية ، أجزاؤه مستقلة ، أما التركيب الفنى العضوى فيعنى أنه علاقة الجزء بالجزء تلك التى تتضمن - فى ذاتها - علاقة الجزء بكل التعبير ، ومن هنا يقتضى الفهم العضوى لبنية الاستعارة أن نقول :

" إن الاستعارة تقدم إلينا حدودا لا وجود كاملا لها فى خارج التعبير الذى أنتجته هى نفسها " . (٣)

كما يقدم ريتشاردز لنا مثالا شعريا يوضح به معنى " التفاعل " بين المستعار والمستعار له ، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر ، ويضونه من الداخل ، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه ، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار ، والمستعار له ، وأوجه الشبه ، وأوجه الاختلاف هى " المعنى الكلى " الشعري الذى تقدمه لنا الاستعارة .

يقول الشاعر (دونهام) وهو من شعراء القرن السابع عشر في انجلترا مخاطبا نهر " التايمز "

هل يمكننى أن أنسـاب مثلك
وأن أجعل فى مجراك قُذوى العظيمة ؟
بقدر ما هو الموضوع الذى أكتب فيه
عميق أنت ، ومع ذلك صـاف
وديع أنت ، ومع ذلك لمست بطيـنا
قوى دونما هياج ، ممتلىء ، دونما فيضان . (١)

ويمكننا القول بأن : انسياب عقل الشاعر هنا هو المستعار له ، وأن النهر هو المستعار منه ، ومن الملاحظ أن فى الأبيات الأخيرة تبديلا متكررا للمستعار ، والمستعار له ، والاتجاه التحول بينهما . (٢)

أما قوله : " قوى دونما هياج " فإنها تنتقل من العقل إلى النهر . وقوله : " ممتلىء دونما فيضان " فإن الكلمات هنا تنتقل مرة أخرى من النهر الى العقل .

وعلى ذلك فإن النهر " وهو المستعار " فى الأبيات السابقة ، ليس مجرد زينة أو زخرف ، وليس دلالة على معنى عقلى غير فاعل ، بل إن المستعار منه وهو " النهر " لا يزال يتحكم فى الكيفية التى يتشكل بها المستعار له ، وهو عقل الشاعر .

ولا أشك فى أن العلاقة بين النهر وعقل الشاعر علاقة جديدة تهينا معنى عميقا جاءنا من جدلية التفاعل والتداخل بين العمق والصفاء ، والوداعة وعدم البطء ، والقوة والهياج دونما فيضان ، وهكذا تتولد الدلالة الاستعارية منفصلة متفاعلة بين أطراف الصورة ، بين العالم الخارجى ويمثله النهر ، والعالم الداخلى للشاعر ويمثله طبيعة تفكيره وتأملاته ، وبهذا التناسق ، والتوافق بين ذاك العالم الخارجى والعالم الداخلى تبدو لنا جدة الصورة ، ونضارتها ، بحيث تغدو الحاجة الروحية الملحة الى علاقات الدفاء والمحبة بين كل ما يشارك فى الكون والحياة . وهذا كله بمثابة دعم لتصور الحياة والإحساس بها ، مما يؤكد دوما أن الشاعر يتخيل أن محبة ما قوام العلاقة بين الأشياء والنفس كما قلنا .

الأمر إذن فى مسألة " التفاعل " ليس أمرا قائما على مجرد المشابهة الصرف والوضوح الخالص ، ولكن كلما زادت المشابهة خفاء ازداد حسن الاستعارة .

وعلى هذا تأتى الاستعارات على درج ومراتب ، أذاها ما تعافه النفس عندما يؤلف الكلام فيها بطريقة يفصح فيها بالتشبيه ، وهذا مرده إلى درجات التفاعل ومستويات النظم ، ومراتب " الادعاء " وكل ذلك رهن قدرات الأديب ، لذا فالاستعارات من هذا المنظور لا تستوعبها قسمة ، ولا يحيط بها باب أو تصنيف .

ليس أدل هذا كله من قول شيخ البلاغة :
" واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيهية اختفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ، إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس ، ويلفظه السمع " (١)

وجدير بالذكر أن مصطلح " الادعاء " هذا الذى حل محل مصطلح النقل عند عبد القاهر ، مصطلح يتناسب مع طبيعة الاستعارة من حيث أنها عمل فنى مبني على الخيال كما قلنا ، أنه يتفق وما تستلزمه الاستعارة من قدرة على رؤية حقائق الأشياء التى تدل عليها الألفاظ حتى يمكن الادعاء ، ويؤمن الخطأ فيه ، وحتى يستطيع المدعى أن يدرك الفروق الدقيقة بين هذه الحقائق ، وأن يختار من المعانى ما يكون معبرا عنها .

ولقد أخطأ كثير من الأدباء فى عملية " الادعاء " هذه ، لأنهم لم يؤتوا حظا من الدقة فى الرؤية ، والأصالة فى اختيار صورهم ، ولعل للثقافة بمعناها الواسع دورا كبيرا فى دقة هذا الادعاء أو عدم دقته ، فضلا عما لعامل الزمن من أثر فى طبيعة التصرف فى المعانى والتوليد فيها ، والتأليف بين المتناظر من أجزائها ، والشارد من دقائنها ، وفى ابتكار صور جديدة لا تنبى عن الذوق ، ومن أمثلة ذلك ما استحسن من استعارات امرئ القيس ، وزهير ، والنايفة ، وغيرهم من شعراء العصور المتأخرة ، كأبى تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، وفيها من الطاقة الإبداعية والجدة ، ما لم يتوفر لشعراء كثيرين فى عصورهم .

والحقيقة أن فكرة " الادعاء " هذه فكرة طريفة جديدة ، أدت بالإمام عبد القاهر إلى أن جعل الاستعارة على ضربين ، وقد سبق الحديث عنهما فى بيان الأقسام ، فهناك ضرب تعير فيه المشبه به المشبه وتجريه عليه (٢) أو أن تسقط ذكر المشبه من البين وتطرحه ، وتدعى له الاسم الموضوع للمشبه به ، كقولك : " رأيت أسدا " تريد رجلا شجاعا . وهو ما عرفه البلاغيون بعد عبد القاهر " بالاستعارة التصريحية " وهى التى ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصل إلى شيء آخر ، وكأنك تدل به على صفة لموصوف مثل " كلمت أسدا " وأنت تعنى رجلا شجاعا .

١- الدلائل (ط ١٩٦٩) ص ٤٠٤

٢- أسرار البلاغة / ٢٤٢ ودلائل الإعجاز / ٦٨

وضرب آخر ، تعود البلاغيون أن يضموه إلى الضرب الأول ، وهو يختلف عنه ، وهو ما عرف بعده " بالاستعارة المكنية " لأن الاسم لا ينقل فيها عن مسماه الأصلي ، وإنما يثبت لشيء (المشبه) لازمة لشيء آخر ، (المشبه به) كقولنا : " يد الريح تضرب ضربا عنيفا " فإننا لا نزع أن ههنا نقلا ، إذ ليس المعنى أننا شبهنا شيئا باليد ، بل المعنى أننا أردنا أن نثبت للريح يدا ، فالمشبه به لا يلقانا مباشرة ، وإنما يلقانا بما أضيف منه إلى المشبه ، هذه الإضافة هي " اليد " مضافة إلى الريح .

والأمر نفسه ينطبق على مثل قول " لبيدين ربيعة "

وَعَدَاةٌ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَفَرَةً : إِذْ أَصْبَحَتْ بِبَدِ الشَّمَالِ زَمَامَهَا

مستشهدا به على رفضه مصطلح " النقل " مؤكدا على منطق الادعاء في الاستعارة يقول :

" واعلم أن في " الاستعارة " ما لا يُتصور تقدير النقل البتة " إذ لا خلاف في أن " اليد " استعارة في البيت ولكنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ " اليد " قد نقل عن شيء إلى شيء ، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد ، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ " اليد " إليه ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصرفها " الغداة " على طبيعتها ، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقبله ويصرفه كيف يريد ، فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد ، استعار لها " اليد " ، وكما لا يمكنك تقدير النقل في لفظ اليد ، كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ، وكذلك الأمر يكون في نظائره مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضوا من أعضاء الإنسان من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو من الإنسان . (١)

يتضح ذلك أيضا في بيت الحماسة (لقابط شرا) حيث قال :

إِذَا هَرَّةٌ فِي عَظْمٍ فَرَنْ تَهَلَّلَتْ : نَوَاجِذُ أَقْوَاهِ الْمَنَايَا الضُّوَاكِ

فانه لما جعل المنايا تضحك ، جعل لها الأفواه ، والنواجذ التي يكون الضحك فيها ، فإننا الآن لا نستطيع أن نزع في بيت الحماسة هذا ، أنه استعار لفظ النواجذ ولفظ الأفواه ، لأن ذلك يوجب المُحَال ، وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبه بالنواجذ وشيء قد شبه بالأفواه ، فليس إلا أن نقول : إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هز السيف وجعلها لسروها بذلك

تضحك ، أراد أن يبلغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تَبَدُّو نواجذهُ
من شدة السرور . (١)

ولعل الفرق واضح بين النوعين ، فوجه الشبه في النوع الأول (التصريحية)
موجود في المشبه وهو " الرجل " ، في قولنا " رأيت أسدا " نعني رجلا شجاعا .

أما في النوع الثاني (المكنية) فلا يوجد وجه شبه ، وإنما هو وصف تكسبه
المشبه (الريح) وتعطيه له ، إذ تجعل - كما في المثال السابق للريح يدا ، وقوة
، وتصرفا .

وعلى هذا ، فالاستعارة المكنية لا تقوم على مجرد التشبيه ، وإنما تقوم على بث
الحياة ، والحركة في المشبه لغرض المبالغة ، لذا عدت الاستعارة المكنية عند
البلاغيين أبلغ وأعتقد من التصريحية ، على غرار ما أوضحناه من قبل .

هذا ، ولعل فكرة الادعاء هذه فكرة مهمة ، لأن عبد القاهر - كما يقول الدكتور
شوقي ضيف ، يرتب عليها أن الاستعارة عمل عقلي . (٢)

ومعنى هذا ، أن التصرف في الاستعارة يحتاج إلى عمل العقل ، لأنها لا تطلق
على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به ، لأن نقل الاسم وحده لو
كان استعارة لكانت الأعلام المنقولة ، كيزيد " ويشكر " استعارة ، ولما كانت
الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، لأنه لا بلاغة في إطلاق الاسم المجرد عاريا عن
معناه . وقد يسأل سائل : إن البيان عند عبد القاهر إذن مجرد إقناع منطقي ؟ ،
والإجابة : أن البيان ليس عنده مجرد إقناع منطقي عقلي مجرد بحكم مؤدى
المعنى ، ولكن للتصوير قيمة كبيرة فيه من حيث تأثيره في النفس ، وهو يصل
إلى الإدراك العقلي عن طريق التشبع الحسي ، ولهذا كان الخيال عند عبد القاهر
أداة من أدوات الإقناع ، ولمسألة الخيال ، وصلته بالاستعارة عند عبد القاهر
وغيره فصل خاص في هذا المبحث .

١ - الدلائل / ٤٣٦ + ٤٣٧

٢ - د . شوقي ضيف / البلاغة تطور وتاريخ / ٢٨٣

وإذا أردنا أن نزداد علما بالذي ذكرناه ، فلننظر إلى قول " أبي نواس " :

(سَقَتْهُ كَفَّ اللَّيْلِ أَكْثُوسَ الْكَرَى).

وذلك أنه لا يخفى على عاقل أنه لم يرد أن يشبه شيئا بالكف ، ولا أراد ذلك في الأكوس ، ولكن لما كان يقال : سكر الكرى ، وسكر النوم ، استعار للكرى الأكوس ، كما استعار الآخر الكاس في قوله : " وقد سَقَى القَوْمَ كَأْسَ النَّعْصَةِ السَّهْرِ " ، فإنه لما كان الكرى يكون في الليل جعل الليل ساقيا ، ولما جعله ساقيا ، جعل له كفا ، إذ كان الساقى يناول الكأس بالكف . (١).

ومن اللطيف النادر في ذلك ، ما تراه في آخر هذه الأبيات ، وهي " لِلْحَكَمِ بْنِ قَنْبَرٍ

وَلَوْلَا اعْتِصَامِي بِأُنْتَى كَلَّمَا بَدَا : رَلِي الْيَاسَ مِنْهَا لَمْ يَقَمْ بِالْهَوَى صَبْرِي .
ولولا انتظارني كُلَّ يَوْمٍ جَدِّي غَيَّ : لَرَأَحَ يَنْعِشِي الدَّافِنُونَ إِلَى قَبْرِ
وقد رَأَيْتِي وَهْنُ الْعُنَى وَانْقِبَاصُهَا : وَيَسْطُ جَدِيدُ الْيَاسِ كَلْفِيهِ فِي صَدْرِي
ومؤدي تعليق عبد القاهر علي هذه الأبيات : ليس معني أنه استعار لفظ الكفين
لشيء ، ولكن علي أنه أراد أن يصف " الياس " بأنه قد غلب علي نفسه ، وتمكن في
صدره ، ولما أراد ذلك وصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة علي الشيء ،
وبأنه مُمْكِنٌ منه ، وأن يفعل فيه كل ما يريد ، كقولهم : " قد بسط يديه في المال ينفقه
ويصنع فيه ما يشاء ، فليس لك إلا أن تقول : إنه لما أراد ذلك ، جعل للياس " كلفين " ،
واستعارهما له ، فاما أن توقع الاستعارة فيه علي " اللفظ " ، فما لا تخفي استحالتها
علي عاقل . (٢)

وأقول:

إن الاستعارة في أبيات " الْحَكَمِ بْنِ قَنْبَرٍ " ، لم تقع علي اللفظ ، لأنها ليست محض
مجاز خال من الدلالة ، وإنما هي مصدر المعني الذي يؤخذ من مجموع التلتي ، وقد
انفعل الشاعر بمشكلته ، فعبر عنها بمعادل استعاري يفصح عن مشاعره ، ويكشف
عن مكنون نفسه .

لقد اعتصم بالمعني ، وانتظر من الغد عطاء مأمولا يغير حاله ، ولولا تمسكه بالأمل
في غد أفضل لغني ، وانقطع عن الدنيا ، إلا أن حاله بقيت علي ما هي عليه مع
صاحبته ، وأخذ الشك يتسلل إلي نفسه ، بعدما أصاب الضعف والوهن أمنياته ،
وأماله ، فإذا به يجد نفسه فريسة بأس لم يعهده من قبل ، إنه بأس جديد خاص به ،
تمكن من كيانه كله ، فلا يشعر به إلا هو ، وقد أحاط به يطوقه ويخيم عليه ، يكاد
يصيبه في مقتل .

(١) الدلائل / ٤٦١ - وصورة البيت كاملا:

"القول والركب لد مالت عمائمهم : وقد سقى القوم كأس النعصة السهر"

والحكم بن قنبر شاعر عراقي توفي سنة ١٠٨ هـ

(٢) الدلائل / ٤٦٢

لقد بني عبد القاهر اتجاهه نحو المعنى على أساس ان "الاستعارة ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري بما تعيه "القلوب"، وتدركه العقول، وتُسْقِئُ فيه الأذهان، والأفهام، لا الأسماع، و"الأذان" (١)

لذا، فلا شبهة عنده في ان الحسن والقبح لا يعترض الكلام بالاستعارة وسائر أقسام البديع إلا من جهة المعاني خاصة، من غير ان يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد و تصويب. (٢)

ويعود الشيخ ليؤكد أن المبالغة التي تدعي للاستعارة ليست في هذا المعنى نفسه الذي يقصد إليه المتكلم، ولكن في طريقه إثباته المعنى، وتقريره إياه، وهذا بطبيعة الحال لا يمكن معرفته إلا من السياق الذي وجدت فيه الاستعارة. لذا نراه يقول:-

"وَهَلْ تَجِدُ أَحَدًا يَقُولُ : هَذِهِ اللَّفْظَةُ فَصِيحَةٌ، إِلَّا وَهُوَ يَعْتَبِرُ مَكَانَهَا مِنَ النِّظْمِ، وَحَسَنَ مَلَأَمَتِهَا مَعْنَاهَا لِمَعَانِي جَارَاتِهَا، وَفَضْلَ مَوَاسِئِهَا لِأَخَوَاتِهَا ؟ ، وَهَلْ قَالُوا : لَفْظَةٌ مَتَمَكِّنَةٌ، وَمَقْبُولَةٌ، وَفِي خِلَافِهَا قَلَقَةٌ، وَنَائِبَةٌ، وَمُسْتَكْرَهَةٌ، إِلَّا وَغَرَضُهُمْ أَنْ يَعْبرُوا بِالنَّمَكْنِ عَنْ حَسَنِ الْإِتْفَاقِ بَيْنَ هَذِهِ وَتِلْكَ مِنْ جِهَةٍ مَعْنَاهَا، وَبِالْقَلَقِ وَ النُّبُوِّ عَنْ سُوءِ التَّلَازُمِ، وَأَنْ لَأَوَّلِي لَمْ تَلْتَقِ بِالثَّانِيَةِ فِي مَعْنَاهَا، وَأَنْ السَّابِقَةَ لَمْ تَصْلُحْ لِأَنْ تَكُونَ لِفَقًّا لِلثَّانِيَةِ فِي مَوْذَاهَا". (٣)

بل ليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد، والغرض الذي تؤم، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد نَهَدَى في الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير، والتدبر في أنفُس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مَزَجِهَا، وترتيبه إياها إلى ما لم يَنَهَدَ إِلَيْهِ صاحبها، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم. (٤)

(١) الأعرار/٢٠

(٢) الأعرار/٢٠

(٣) الدلائل (طالشيخ شاکر) ص ٤٤

(٤) السابق ص ٨٨/٨٧

إنها فكره " التشكيل الجمالي للصورة " ، تلك التي يلهج بذكرها النقاد في عصرنا الحديث ، هذا التشكيل الجمالي هو ما نعبر عنه بالشكل ، أو العلاقات اللغوية التي يبدعها الأديب ، والتي من خلالها يمكن أن تحل صورة محل الواقع ، لا العكس ، وعلى ذلك يصبح تشكيل الشاعر المعنى في الاستعارة تشكيلا جماليا بوساطته يخطي حاجز المدركات العقلية متغلبا على قيود المادة الوسيطة (اللغة) في الفن الأدبي ، وهذا لا يتم إلا عبر الشكل ، أو الصورة ، أو الصياغة ، لذلك قال "شيللر" :
" إن ما تتأثر به كلية الإنسان هو الشكل وحده ولا يتأثر بالمضمون الخالص إلا قُرادي المَلَكات." (١)

وبعد ، أفليس هذا الضرب من التفكير النقدي والبلاغي الذي صدر عن عبد القاهر في القرن الخامس الهجري هو صورته مطابق لما قاله شيللر ولما قاله "ريتشاردز" في العصر الحديث ؟ ، بلي ، لقد أكد ريتشاردز الحقيقة نفسها عندما قال :-

" إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خلق الأشكال ، وصياغتها وسبكها ، لكننا إذا تساءلنا عن هذا الذي يشكله أو بصوغه ، أو يمنحه قالباً معيناً ، أجبتنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئاً عن هذا الذي لا شكل له ، ولا قالب ، إن أمام الشاعر دائماً أنماطاً عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها وهو لا يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة ، إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة ، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات ، وكيفيات ، ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة .

كما قال أيضاً:

" إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها ، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته ، وظهرت معه ، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلا بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها الأخرى التي تری معها ، كذلك الحال في الألفاظ ، فإن معنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من الألفاظ." (٢)

(١) راجع الترتيب الجمالي للإنسان - تأليف فريدريش شيللر - ترجمته إلي العربي د/ وفاء محمد إبراهيم

ط الهيئة المصرية ص ٩١

philosophy of Rhetoric p.55/69/70(٢)

وراجع الدلائل ص ٣٤/٣٣ تجد المفهوم نفسه

وكذلك يذهب " ريتشاردز " فيما ساءه " قضية ممارسة اللغة " إلى أن الفضيلة ، والمزية في أي كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضعها الصحيح ، يقول :-

" إن معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة ، إنما ترتدّ أولاً وأخيراً إلى ما يحققه الارتباط والتواؤم بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام ، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيراً ما نستخدمها ، ونحن بصدد تقويم الكلام ، أو مناقشة ما فيه من جمال .. مثل : الانسجام ، الإيقاع ، والنسج ، والسماسة ، الطلاوة ، والتأثير ، وغير ذلك من صفات الجودة ، ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها " .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها ، والاستفادة من وظائف اللغة ومكوناتها . إن لكل سياق وضعه الخاص ، ومن ثم يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه ... إن هذا هو المبدأ الذي قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقررًا أو معترفًا به " .

(١)

ومن ذلك نستطيع القول بأن نظرية المعنى التي أقام عبد القاهر عليها فهمه وظيفية الاستعارة ، قد رأت أن طبيعة ، لغة الشعر تعتمد على المفارقة ، ف لغة الشعر لغة مفارقات ، وهي لغة تقوم الدلالات فيها بدور كبير في إثراء المعنى ، والمعنى الذي قصده شيخنا هو كل ما ينتج عن السياق الاستعاري من فكر ، وإحساس ، وصوت وصورة ، وموسيقى .

إنه عالم الشاعر عند " كروتشيه " ، وهو عالم يخلو من التفكير والنقد ، والفلسفة ، فهو عالم الخيال المطلق ، بينما الفكر المجرد والفلسفة عالمها الواقع والحقيقة ، والفلسفة تقتل الشعر . (٢)

لذلك كان الشعر في معان يضيق النثر عن شرحها ، وشئ من العبقرية الذي يفهمه الإنسان بحسه لا بعقله ، كما يقول " آلان " . (٣)

من هنا كانت إساءة فهم الشعر ، والتقليل من أهميته مردها قبل كل شئ إلى المبالغة في أهمية العنصر الفكري ، ولكننا نستطيع أن نتبني بصورة أوضح ، كيف أن الفكر ليس هو العامل الأول في الشعر حينما ننظر إلى تجربة الشاعر نفسه لا إلى تجربة القارئ (٤)

(١) نقلا عن قضايا النقد/ الدكتور محمد نكي الشماسي / ٢٢١ - (ط ١)

(٢) ابن رشيق للشكوت عبد الرؤوف مخلوف ص ١٢١

(٣) بروز غريب : النقد الجمالي ٩٨

(٤) ريتشاردز : راجع " العلم والشعر " ص ٣١ وما بعدها

ان المعني الذي قصد إليه " عبد القاهر " في الاستعارة ، ليس المعني الغفل الخام الذي يؤخذ من ظاهر لفظها ، وإنما هو كل العناصر التي ذكرناها مجتمعة ، من فكر ، وصوت ، وإحساس ، وصورة ، وخيال .
ولعل أوضح مثال علي ذلك تحليله الاستعارة في الأبيات التي تروي لكثير عزة ، او ليزيد بن الطثرية:-

** وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنِي كُلِّ حَاجَةٍ : وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَايَسُحُ
وَسُدَّتْ عَلَيَّ كُحْبُ الْمَهَارِي رَحَائِلَنَا : وَلَمْ يَنْظُرِ الْقَادِي الَّذِي هُوَ رَائِعُ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا : وَمَسَّكْتَ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيَّرِ الْأَبْطَاحِ (١)

إذ علق عليها بقوله:-

" راجع فكرتك ، واشحذ بصيرتك ، وأحسن التأمل ، ودع عنك التجوُّز في الرأي ، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم ، وحمدهم وثنائهم ، ومدحهم منصرفاً إلا إلي استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتي وصل المعني إلي القلب مع وصول اللفظ إلي السمع وذلك أن أول ما يتلصق من محاسن هذا الشعر أنه قال:-
"وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنِي كُلِّ حَاجَةٍ"

فعبّر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها ، وسُنَنِهَا، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم ، ثم نبه بقوله:
" وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَايَسُحُ "

علي طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال:-

"أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا"

فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من زَمِّ الركاب ، وركوب الرُّكبان ، ثم دل بلفظه " الأطراف " علي الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر ، من التصرُّف في فنون القول ، وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المظفرين (٢) من الإشارة و التلويع و الرمز و الإيماة ، وأنبا بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفصل الاعتباط ، كما توجيه ألفة الأصحاب وأتسة الأحباب ، كما يليق بحال من وُقِّق لقضاء العبادة الشريفة ، وزجاً حَسِنَ الإياب ، وتَنَسَّمَ روائحَ الأحبَّة و الأوطان ، واستماعَ التهاني و النَحَايا من الحُلَّان و الإخوان.

(١) الأسرار (ط الشيخ شاكِر) ٢٢/ - وتُروى أيضا "للمقرب بن كعب"
راجع هامش نهايه الإيجاز للرازي تحقيق د/ بكرى شيخ أمين ص ٢٥٥ - وانظر معاهد التنصيص ١٧١/١

(٢) والخصائص لابن جني ص ٢١٨/١
"المظفر فون" من الطَّرَف ، وهو البَرَاعة ، ونكاه القلب ، وبلاغة اللسان وحسن العبارة.

ثم زان ذلك كله " باستعارة " لطيفة ، طبّق منها مفصل التشبيه ، وأفاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبية ، فصرح أولا بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الزواجل ، وفي حال التوجّه إلى المنازل ، وأخير بعد بسرعة السير ، ووظاء الظّهر ، إذ جعل سلسلة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح ، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطينة وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الزّكّيان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طبيبا .

ثم قال : " بأعناق المِطَيّ " ، ولم يقل " بالمِطَيّ " ، لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، ويبين أمرها من هَوَديها وصدورها ، وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل ، الخفة وتعبّر عن المرح والنشاط ، إذا كانا في أنفسها ، بأفاعيل لها خاصة في العنق والراس وتدلّ عليها بشعائل مخصوصة في المقادير .

فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة نُحِيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة لو دُكرت على الانفراد ، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي ، وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها ، واكتسبت بهاءً بِمُضَامَّةٍ أثرها ، فإنها إذا جِلِيَتْ للعين قُرْدَةً ، وثُرِكت في الخيط قُدَّةً ، لم تَعُدْ الفضيلة الذاتية والبهجة التي هي في نفسها مطوية - والمُنْدَرَة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها في القلادة ، واكتنافها لها في عنق الغادة ووصلها بريق جَمَرَتها ، والتهاب جوهرها بأنوار تلك الدّرر التي تجاورها ، ولألاء اللآلئ التي تناظرها تزداد جمالا في العين ، ولطف موقع من حقيقة الزّين . (١).

في هذا التحليل ، وقد أثّرنا إيراد النص كاملا لأهميته ، نجد مفهومهما كاملا لمعنى المعنى عند شيخ بلاغتنا ، فليس المعنى هو المحصول الفكري ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام ببعضه ببعض ، وكل ما نشأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا ، ومعان .

والمعنى هنا بإيجاز ، إنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة ، وكانت السرعة في لين وسلاسة ، حتى كأنها كانت سيولا ، وقعت في تلك الأباطح فجرت بها .

إن للمعاني في هذه الأبيات جانبية حسية حركية ، فأعناق الإبل تنساب ، وتشبه حركتها حركة الموج صعودا وهبوطا ، ومن الجائز أن تكون الاستعارة في البيت الأخير ذات دلالة " أسطورية " غائرة ، بحيث تعني توزع النفس ، وخروج العواطف عند حدود الضبط ، والنظام التام ، فسيل الماء الذي استخدم في التعبير عن العودة ، وهي من التصورات الأساسية الثرية في العقل البشري ، يصحبه قدر من الإحساس الكامن بالتوتر ، هناك رنّه حزن وألم وضعف غامض تشيع في الأبيات

وحيثما يقول الشاعر: قضينا كل حاجة، نستطيع أن نلاحظ بعض البواعث التي تدعو إلى فكرة التوكيد، كذلك لدينا مسح الأركان، والمسح عملية تعبر عن مواجهته الضعف، كان المسح في كثير من استعمالاته محاولة للتغلب على هذا الضعف البشري، ويزكو هذا المعنى قليلا حينما نقول الشاعر: "ولم يُنظر الغادي .. الخ"، والنظر لا يستقل تماما عن استعمالاته السابقة في معنى العناية والتعاطف، وحيثما نقول: إن الأباطح سالت بأعناق المطي، وننظر - تليًا - في فكرة "التفاعل" نجد أن مغزي هذا المصطلح للأعناق أصبح صورة من التطلع المستمر للإنسان، المعاني إذن ليست معزولة عن بعضها، ولقد استطاع الشاعر بهذا المفهوم أن يصرفنا بمهاراته عن ظواهر المحسوسات إلى وقع الموصوفات في النفس والخطر، لأن شعوره من داخل نفسه، ويمتلئ به وعيه (١).

لقد اتخذ عبد القاهر من فكرة "النظم" منطلقا نقله إلى أدق ما نفذ إليه في سياق تلك النظرية. فقد انتقل من تفاوت الدلالات، إلى مرحلة لم ينتبه إليها أحد من قبل من النقاد، وقد أسعفته نظرية "الجاحظ" في "المعاني المطروحة في الطريق" على ذلك، فقد حُوِّل إليه أن الناس حين أساءوا فهم نظرية "الجاحظ" لم يلاحظوا تفاوت الدلالات الناجم عن طريق الصياغة، فقولك: خرج زيد، قول تصل فيه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده، ولكنك حين تقول:

"هو كثير زَماد القَدْر" أو "رأيت أسدا" وأنت تريد رجلا شجاعا، أو "بلغني أنك تقدّم رجلاً، وتؤخر أخرى"، فإنك في مثل هذه الأقوال تطرح أولا دلالة أولية تنتقل منها إلى دلالة ثانية، وتصل بها إلى غرض جديد، إذ قد عرفت هذه الجملة، فما هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، وتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفرض بك ذلك المعنى إلى معنى آخر (٢)

"وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يتراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ آخر" (٣)

هذه المعاني الأخر هي زيادة في هيئة الكلام ومبناه - أو كما يقول الشيخ - "زيادة فيه، وفي حكم الخصوصية في الشكل، نحو أن يصاغ خاتم على وجه، وآخر على وجه آخر تجمعهما صورة الخاتم، ويفترقان بخاصة وشئ يطم، إلا أنه لا يطم منفردا" (٤).

١- راجع الدكتور ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي ص ٩٦ / ٩٧.

٢- الدلائل / ص ٢٦٢/٢٦٣.

٣- الدلائل / ص ٢٦٥.

٤- الدلائل / ٢٦٦.

ومن مرحلة " معنى المعنى " بجى " علم البيان " ، ومباحث عبد القاهر له ، وهذا واضح في منهجه في تحليل الاستعارة في الأبيات السابقة ، إنه يرد كل الخصائص والميزات حتى ولو كانت حالات نفسية أو شعورية ، إلى مدى ما استطاعه الأثر الفني من الانتفاع بمختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك .

ومن هنا وجدنا الناقد " بروكس " لا يميز ما هو (فن) عما هو " غير فن " إلا بالشكل الفني ، كذلك فعل " فريد ريش شيلر " وما الشكل الفني إلا مجموعة العلاقات بين عناصر العمل الفني التي تحدد طبيعته ، إنه التشكيل الجمالي الذي يقوم به الفنان ليخلق كائنات جديدة تتجمع جزئيات مادته وتتركز عناصره المتباينة في صورة نهائية هي العمل الفني ، وإن اجتماع هذه العناصر على النسق الذي انتظمها في داخل العمل هو الذي يثيرنا إثارة فنية خاصة ، يمكننا أن نتبينها ، ونميز بينها ، وبين لون الإثارة الحياتية التي تحدثها أي من هذه العناصر في الحياة العامة (١) .

ولعلنا نلمح في هذا الكلام كله رؤية " هربرت ريد " الذي يقول : "إن القوي التي تمنحها البلاغة للأسلوب تظهر أولا في طريقة رص الكلمات ، ثم بعلاقتها بالفكرة ، هذه العلاقة نفسها هي التي تعطينا القدرة على العرض أو التعبير (٢) .

وهذا ما نجده أيضا لدى " بريسمان " في كتابه المسمى " بالاستعارة " ، إذ إنه يؤكد على معنى التعبير أكثر من تأكيدده على الفكرة المتضمنة ، مشيرا إلى أهمية العلاقات التي تتداخل في السياق مما ينتج عنه ذلك المعنى المعبر عنه سياقيا .

من هنا ، لا أعتقد أن هذا الذي ذكرته بعيد عن مفهوم عبد القاهر حول طريقة الشاعر في بناء وحدة خاصة للكلمات ، الأمر الذي يضيف إلى قوة الاستعارة ، كل ذلك يتضح لنا فيما طفق يعرضه من أمثلة أخرى يحللها ، ويعلق عليها ، من ذلك تعليقه المهم على قول " ابن المعتز " :

وَإِنِّي عَلَى إِشْقَاقِ عَيْنِي مِنَ الْعَدَى : لَتَجْمَعَ مِنِّي نَظْرَةٌ ثُمَّ أَطْرِقُ (٣) .

١ - د. أحمد عبد السيد الصاوي : النقد التحليلي / ١٢٧ / ١٢٨ . وراجع " لفرديش شيلر " - التربية الجمالية للإنسان (طالبيبة المصرية العامة ١٩٩١ / ٩١ / ٩٢ .

٢ - معنى الفن .

قائلا :

لنتنظر فيه وتتأمله فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف ، إنما هو لأن جعل النظر
يجمع ، وليس هو كذلك، بل لأن قال في أول البيت (وإني) حتى أدخل اللام في
قوله : (لَتَجَمَّعَ) ، ثم في قوله : " ثم أطرق " ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف
، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : " على إشفاق عيني من العدي (١) .

واقول :

لننظر فيه وتتأمله ، أن هذه الطلاوة ، وهذا الحسن ، إنما هو لأن جعل النظر
(بَجَمَّعَ) ، وفي جموح النظرة ، وها هوذا مرتبط الفرس في الاستعارة ، دليل على
اللهفة ، وشدة الشوق والحنين والترقب ، والأمر لا يقف عند هذا الحد ، بل لأن قال
في أول البيت : (وإني) ، ثم أدخل اللام في قوله : (لَتَجَمَّعَ) وهو تأكيد للجملة
الخبرية بقوى شدة اللهفة ، ويجذر رغبة عارمة ، وهياما جارفا لرؤية صاحبة ، كل
ذلك والعدي يرقبونه مما يتضح لنا في الجملة الاعتراضية بين اسم إن وخبرها في
قوله : " على إشفاق عيني " وهي لطيفة أخرى من لطائف السياق تذكي التوتر ،
وتزيد المعاناة ، معاناة اللهفة الحذرة ، الخائفة ، مما يوسع من نشاط الصورة
وحيويتها ، بل وقدرتها على إذكاء روح المشاركة الوجدانية لدى القارئ ، مما يدفعه
إلى الإشفاق هو الآخر على الشاعر .

ثم لأن قال : " ثم أطرق " ، وهي لحظة التراخي التي تتأجج فيها حرارة الموقف كله
مما يولد صراعا وتوترا ، إنها اللحظة التي تتوسط ما بين الرغبة والرهبة ، فلم تعد
(ثم) هنا مجرد حرف عطف يفيد الترتيب والعطف مع التراخي وحسب ، وإنما
أضاف معنى نحويا سياقيا - أسهم في خلق مساحة زمنية فاضلة بين رغبة وصول
الشاعر هدفه ، وخوفه من الأعداء والرقباء ، حتى لو لم يوجدوا في الواقع ، ففي
الغالب الأعم ما تنتاب مشاعر الخوف والوجل دوما كل من تاق تحقيق هدف يريده
خاليا من كل العقبات والملايسات التي تنغص عليه وصوله مراده ، وتحول دون
بلوغه غايته .

والاستعارة رائعة ليس من شك ، ولكن روعتها لا ترجع إلى مجرد استعارة الجموح
للنظرة ، فإن الجموح وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير ، وهذا التلوين النفسي لولا تلك
العناصر التي جمعها الشاعر ، والتي نجحت في الإفصاح عن حاله وعاطفته .

وعلى هذا فتنظيم الكلمات عنصر مهم في جماليات الاستعارة ، إذ إن الاستعارة بنت
سياقها ، تستمد منه قوتها وجمالها ، وأبعاد تأثيرها . ولقد لخص شيخنا هذا كله في
قوله :

١ - الدلائل /ص ٩٩ والطلاوة وتكون بالطاء المشددة مفتوحة أو مضمومة ، ومعناها الحسن .

"إن في الاستعارة ما لا يمكن بياته إلا من بعد العلم بالنظم ، والوقوف على حقيقته"^(١).

ومن أجل ذلك راح عبد القاهر يقارن بين قوله تعالى: " واشتعل الرأس شيبا (٢) " وقلنا: " واشتعل شيب الرأس " أو " اشتعل الشيب في الرأس " .

فلا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه ، فلما كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئا فشيئا حتى يحيله إلى غير حالة جعل كالنار التي تشتعل في الجسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان ، والاحتراق ، على سبيل الاستعارة ، فقد أعطى نسيج الآية شمول الشيب ، وعمومه ، وأخذ للرأس كلها (٣) .

الشيب هنا شبيه بالنار ينافسها ، وهذه مفارقة رائعة ، هناك شعور بأن الإنسان ذرات تنفك واحدة بعد الأخرى ، فلماذا نهمل المفارقة بين الحياة وإيجابية عناصر الدمار والهلاك ، وفعاليتها . والموت قوة فعالة متماسكة تواجه الإنسان في صورة اشتعال شيب الرأس .

لكن كل هذه التاملات - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ، أيا كان حظها من الملاءمة ، لا تضرب في عقل الناقد العربي .

الناقد العربي يقول : النحو يسمى الشيب في الآية تمييزا ، والتمييز عند النحاة يعطى وضعاً أقوى من الوضع العادي المتداول - التمييز هو تحسين صفة عادية يمكن وصفها في قولك : شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس ، الصفة العادية مفهومها أن هناك صفات أخرى ممكنة ، والتمييز ينفي ماعداها ، أي أن المعنى يعلو كما يعلو الممدوح وينفرد بنفسه كما ينفرد الرجل بالقوة والبأس ، عقلية المديح ليست منفصلة عن عقلية النحاة أبدا ، إنها عقلية تسيطر على مفهومات اللغة و الشعر ، مع أن النشاط اللغوي أو نشاط الشعر ، وروعة القرآن الكريم أجمل أثرا في اللغة العربية تستحيل إلى مثل هذه الأدوات (٤) .

١ - الدلائل / ١٠٠ .

٢ - مريم / ٤

٣ - راجع الدلائل / ص ١٠١ + ٣٩٣ + ٤٠٢ + ٤٠٣ .

٤ - راجع نظرية المعنى في النقد العربي ص ٦٤ .

ومن الأمثلة الجديده بالنظر ، والتي ارجع فيها عبد القاهر روعه الاستعارة لما في السياق كله من خصائص النظم و التركيب و الترتيب ، في الفصل الذي عقده عن بدیع الاستعارة ونادها قول الشاعر(1)

اليوم يَوْمَانِ قَدْ غُيِبَتْ عَنْ بَصَرِي : نَفْسِي فِدَاؤُكَ مَا ذَنْبِي فَأَعْتَرُ؟
أُمِّي وَأَصْبَحَ لَا فَكَّيْ وَ أَخْرَسَا : لَقَدْ تَأَنَّقَ فِي مَكْرُوهِ الْفَنَرِ!!

ففي استعاره التأنيق للقدر هنا غرابه و طرافه حقيقه ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابه التي تدهشنا من استعاره "التأنيق" للقدر ، ولكن الأمر هو في أن الاستعارة صادفت مكانها اللائق بالجو الذي جاءت لتعبر عنه ، إنها هنا تمثل قمة التطور في إحساس الشاعر ، عندما يتجمع و يتركز انفعاله حتي يبلغ أقصاه عندما نلتقي بالاستعارة في نهاية البيتين.

إن الذي مهد لهذا التطور ما عرضه الشاعر علينا في البيتين من موقفه عقب هجر صاحبه له ، فهو منذ أن غابت في حال من القلق ، والبؤس ، والاضطراب ، والأرق بحيث لم تعد حياته تجري كما كانت في سابق عهدها ، بل أبطأت أيامها ، وطالت لياليها ، إذ إنه قال : " اليوم يومان " ، ولم نقول: أبطأت و طالت ؟ ، ولا نقول : إن الزمان في عُرْف الشاعر وفي نطاق مأساته ومشكلته قد توقف تماما ، فقد أصبح اليوم يومين ، بل ثلاثة ، وأربعة ، وهكذا . لقد تجرد الزمان في مكانه ، وكان بالجملة الخبرية (اليوم يومان) مجازة معناها الحقيقي ، إلى معنى التوقف و الجمود ، فلم تعد الحياة تتجدد ، ولم يعد هناك صبح يكشف و عدا جديدا مأمولا .

ثم لننظر إلي اللفه المشوبة بالحسرة في قول الشاعر : (نفسى فداؤك) ، فنفسه وحدها فداؤها ، ذلك لأنه هو المعنى بأمر حبها و التعلق بها و الرغبة في وصالها .

ثم إن غيابها ليس له من سبيل يبرره ، فقد (غُيِبَتْ) عن بصره ، وقد بني الفعل للمجهول ، إذن هو يجهل سبب غيابها ، فسبب غيابها أمر يكتنفه غموض ، أهو منها أم من غيرها ؟ ، إلا أن الأمر الثابت أنه لم يكن المتسبب في هذه الغيبة ، وذلك الهجران ، ولعل عدم معرفه السبب الذي غُيِبَ عنها مما يؤجج الموقف ، ويزيد من حدة الصراع ، وهذا ما يؤكد بعد ذلك الاستفهام المجازي في قوله (ما ذنبى فأعتر؟) معبرا عن مرارة الفراق ، وبراءة ساحته هو من أسبابه و دواعيه .

(1) دلائل المعجز / ص ٧٦

ثم يواجهنا الشاعر بحقيقة مرة في قوله: (أُمعى و أُصْبِحَ لَا أَلْفَاك) ، وهي حقيقة مرتبطة بالأيام التي أبطلت ، وطالت لياليها، بل توقف زمانها عن المسير، وكأني بالشاعر قد قامت قيامته ، ولم يعد يحتمل حدثا جللا لا يد له فيه.

بعد ذلك بُسْجَانَا شاعرنا بصيحة عويل وصراخ ، وألم عميق، في قوله: (وَآخِرُنَا) ، وكأنه الزفرة الأخيرة ينتفسها ، ثم تأتي سكتة قصيرة لا يمكن أن يغفلها القاريء في أثناء قراءته الصورة ، ليمثل معنى ما تكتنه نفسه من أسى و لوعة ، يأتي بعدها الشاعر معلنا حقيقة مأساته التي لا مرء لها ، فقد صادفه حظه النّيس ، فليس موقفا عاديا هذا الذي يصفه ، بل لا بد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحكم له فيها خيوط مؤامرة ، وقد تقفن في صنع مأساتها ، وحياكه خيوط شَرَكها بحديث حوصر بميل هذه الآلام ، و المكاره و الأهات التي لم يعد يحتملها.

ومما كثر الحسن فيه بسبب النظم ، واحكام عنصر التداخل ، والتفاعل بين طرفي الاستعارة ، قول المتنبي مادحا :-

وَقِيلَتْ تَلْمِيزِي فِي ثَرَاكَ مَحَبَّةً : وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قَبْدًا تَقِيدًا (١)

فاستعارة القيد في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامي يقول للرجل يكثر إحسانه إليه ، وبره له حتى يتألفه ، ويختار المقام عنده ، قد قيدني بكثرة إحسانه إلي، وجميل فعله معي ، حتى صارت نفسي لا تطاوعني علي تركه ، وإنما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النظم ، والتأليف (٢)

وأقول:-

حقا لقد اضحي المعني المبتذل مؤثرا بعد أن دخل في بناء الصورة ، هذه الصورة التي دخلت بدورها في مفهوم الحب و الإحسان ، اضحي للقيد في الاستعارة معني روحي ، اضحي حبا، وإحسانا ، وطبعا وخلقاً ، وأصبح نوعا خاصا من العلائق تعلو به الصلة و الرابطة بين الشاعر و ممدوحه متسامية علي كل ما عداها من علانق تربط الآخرين به.

وعلي هذا الاساس الذي فصلنا فيه القول ، وضع عبد القاهر مقياس الصورة الأدبية الاستعارية ، وغير الاستعارية ، وينحصر هذا المقياس في قدرة الصورة علي نقل الفكرة والعاطفة من خلال الصياغة الخاصة بها بأمانة و دقة ، والصورة علي هذا الاساس هي العبارة الخارجية للحال الداخلية، لذا كان الجمال عند (جاريت) ، " هو دلالة الصورة علي الإحساس" (٣) مما هو لدي عبد القاهر أيضا. بحكم مؤدي نصوصه.

(١) ديوان المتنبي (بشرح عكبري) ج ١ ص ٢٩٢

(٢) الدلائل ط الشيخ شاکر ص ١٠٥ + ٩٠

(٣) جاريت : فلسفه الجمال ص ٦٨

إن خضوع الصورة الاستعارية في ترتيبها و تركيبها في النظم بحسب ترتيب المعاني المصورة في النفس ، كما ألح عبد القاهر دوما ، مما يجعلها توضح لنا مدى تماسك الإنتاج الأدبي ، وتعبيره كله عن لحظة شعورية واحدة تسود بين أجزائه ، وإن كل وصف تنعت به الصورة من جمال أو روعة ، أو قوة ، مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصوّر من عقل المبدع وعواطفه تصويرا دقيقا خاليا من الجفوة والتعقيد ، لذلك كانت الصفات الرئيسية للأثر الأدبي الجيدة متمثلة في شيئين هما : الرقة ، القوة ، فالقوة توقظ انتباه القاريء ، وتصل عقلة بمعان رائعة حية ، "والرقة" تبعث العاطفة صادقة ، وتلبس الأفكار جدة و بهاء ،" وعلى هذا ، فالأدب الخالد يقوم على "عنصرين" ، أولهما : الشعور الصادق ممترجا بالفكر الصحيح ، وثانيهما : القدرة النبائية التي تنجلي في إخضاع كليهما للآخر ، أي "التصوير" ."" (١)

* بهذه النظرة التي وجدناها عند "عبد القاهر" ، تكاملت نظريتنا "المعاني" و "البيان" ، فقيمة الاستعارة أو الكناية في قدرتها على الامتزاج و الانصهار ، بغيرهما من عناصر التعبير الأدبي ، وهي لهما من حيث قدرتهما على التفاعل مع غيرهما ، إذ لم تعد في نظره الألوان البلاغية مجرد حلي لفظية ، أو بهرج من التعبير أو زخرف من الشكل ، وهو بهذا المنهج وبتلك النظرة الثاقبة الواعية لا يفرق بين "التعبير و الجمال" ، ولعله في ذلك يخالف الكثير من الدارسين في ميدان البلاغة ممن يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه و استعارة ومحسنات ، ويفردونها بالبحث و الدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقات خاصة ، يتناولونها منفصلة عن التعبير مما جعل البعض يظن أن الاستعارة قيمة مستقلة عن السياق الذي وردت فيه ، مثلما كان يفعل "ابن المعتز" مثلا (٢) ، ومثلما نرى لدى ابن قتيبة أيضا وهو يحلل الأبيات المنسوبة لكنيّر عزرة (٣)

ومثلما نرى عند صاحب الصنائع ، فالاستعارة عنده تحسن المعرض ، وتؤدي معنى التوكيد و المبالغة ، وكان الصورة البلاغية مجرد تنميق لصورة عارية في مقابلها علي حين أن النشاط الجمالي لا يعرف التجزئة ، وعلى ذلك ليست الاستعارة عنصرا خارجيا علي التفكير ، وليست في أي مجال من مجالاتها عنصرا إضافيا زائدا أو طارئا ، بل هي المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها ، لأن الشاعر لا يخلق وحسب ، لمجرد إعادة تكوين عناصر موجودة فقط ، نحن جميعا نعرفها ، بل هو يضيف إليها عناصر جديدة بفضل دقة ورهافة حسه ولذلك فهي تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية و تميز حقيقيين ، ولذلك يخطيء من يظن أن الصورة الجميلة ليست شيئا عفوا ، وإنما تتم بالإضافة ، والتحشية و التطريز .

(١) راجع للأستاذ أحمد الشايب : كتابه أصول النقد الأدبي ٢٢٩/٢٢٨

(٢) راجع كثره باب الاستعارة في كتابه (البدع)

(٣) انظر هذا التحليل في الشعر و الشعراء ج ١ ص ٧٢- ٧٣

وعلى ضوء هذا المفهوم لم يقسم عبد القاهر مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين:
لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة، يعني الوصول إلى التعبير، ثم
لحظة "زخرفته" التعبير يعني تزويقه و تجميله، أو ليس هو القائل:-
"إذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً
في النطق" (١)؟

إنها وحدة لا ينقسم غراها بين "اللغة و الشعر" أو بين "اللغة و التعبير".
"فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن
يكون الفكر في النظم الذي يتوأسعه اللفاء فكراً في نظم اللفاظ، أو أن يحتاج بعد
ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها فباطل من الظن،
ووهم يُختل إلى من لا يوفى النظر حقه" (٢) - وكيف تكون مفكراً في نظم
الألفاظ، وأنت لا تعقل لها أوصافاً، وأحوالاً، إذا عرفت أن حَقّاً أن تُنظم
على وجه كذا؟ (٣)

"كما أن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في
النطق." (٤)، ولذلك فإن "الكلم تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في
النفس." (٥)

هذا بالنسبة لعملية الإبداع، أما ما يخص القابل، فليس ثمة تجزئته أيضاً، تلاحظ ذلك
في كلام الدكتور محمد مصطفى هدار، إذ قال:-

"الشعر فن يؤثر في نفس الإنسان بما فيه من جمال و متعة، وإشارة فنية
للأحاسيس و المشاعر، ولا يمكن النظر إليه من ناحية محتواه فحسب، أو من
ناحية شكله، وصورته فالإنسان لا يتلقى تأثير الشيء الجميل مجرداً على دفعات،
ولكن الإحساس ينتقل إليه مباشرة، وبتفعل نفسه بالتأثير دفعة واحدة" (٦)
ولم لا؟

"وكيف يتصور أن يصعب مرآم اللفظ بسبب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى، فاللفظ
معك، وإزاء ناظرِكَ؟...." (٧)

"وإنما كان يتصور أن يصعب مرآم اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت إذا طلبت
المعنى فحصلته احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة، وذلك محال" (٨)

(١) الدلائل (ط الشيخ شاكر) ص ٥٢

(٢) الدلائل/ص ٥٢/٥٣

(٣) السابق ٥٢ / ٥٣

(٤) الدلائل ٥٤

(٥) الدلائل/ ص ٥٦

(٦) الدكتور هدار: اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري ٥٣٣

(٧) الدلائل / ٦٢ .

(٨) الدلائل / ٦٢

وأن الكلمات " لو خلت من معانيها حتى تتجدد أصواتها ، واصدأء حروف ، لما وقع في ضمير ، ولا هَجَسَ في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم وأن يُجَعَلَ لها امكنة ، ومنازل ، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بـتلك " (١)

ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وآخر ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن تُرسل المعاني على سجيئتها وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تُركت وما تريد لم تكتسب إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها ، فاما أن تضع في نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين ، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الوقوع في الذم . (٢)

ويقول في موضع آخر :
واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته لم يَحْتَجْ واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم ، بل ترى سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطاً في سلك لا يَبْغِي أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن تَصُدُّ أشياء بعضها على بعض لا يريد من تصديده ذلك أن تجي له منه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين ، وذلك إذا كان معنك ، مَعْنَى لا تحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله (٣)

بل ليس من فضل و مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تَرُوم ، وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ تعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنك ترى الرجل قد تَهْدَى في الأصباغ التي عمل منها الصورة ، والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيير والتدبير في أنفص الأصباغ وفي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبها إياها إلى مالم يَنْهَدُ إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ، ووجوه التي علمت أنها محصول "النظم" (٤).

هذه النصوص وغيرها كثير مما يؤكد فيها عبد القاهر على نظرية المعنى والسياق التي يعلم منها أن ليس لنا ، إذا تكلمنا عن البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة سَمَل ، ولا هي منا ببيل ، وإنما نعد إلى الأحكام والمعاني التي تتراعى لنا ، تلكم التي تحدث بالتأليف والتركيب ، والاستعارة ليست بعيدة عن هذا كله . فإن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته كما سبق القول

١- الدلائل / ٥٦

٢- الدلائل

٣- الدلائل / ٩٦

٤- الدلائل ٨٨/٨٧

ولعل هذا كله ما نلمح فحواء ومفاده عند ناقد أوروبي معاصر مثل "سيمبول داي لويس" ، الذي يرى أن الشاعر يقوم عادة بنوعين من التنظيم ، أولها : تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ، وثانيها : تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها ببعض ، وهذا بطبيعة لا يتم إلا في إطار من التكامل ، ومن الوحدة ، يقول "لويس" :

إن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء ، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل الكلمات لتحشى في الأشكال (١).

وإذا كان ها هوذا منهج عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ، وإذا كانت ها هي ذي نظرته إلى الصورة الأدبية ، التي لا تخضع عملية الخلق فيها ، للحظتين ، لحظة التأليف ، ثم لحظة تحسينه وزخرفته بالاستعارة وغيرها ، فإننا نسرى ناقدا مثل "بندتكروشييه" ، يرى أن هذا الاتجاه ملا ساحة فلسفة الفن والجمال ، وخدع كثيرا من الناس ، ولذلك نراه يعلق على هذا المنحى بقوله :

لم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزخرفة مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد .

كما يقول :

" ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين ، فما هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء ، إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدنيا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس إنز بمزخرف (٢).

ويرى "كروشييه" أن موضوع التفريق بين التعبيرين ، العاري ، والمزخرف راجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق على أفكار الدارسين للغة ، الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن والجدل ، ولقد وجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا اللغة إلى لغتين ، أحدهما لغة علمية صارمة ، تستخدم في تاريخ ميدان الشعر ، والثانية لغة الاتصال التي تستخدم في ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما يقتصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبي سواء منه المزخرف أو غير المزخرف ، ذلك لأننا في مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا (٣).

١- سيمبول داي لويس : الصورة الشعرية ٧٧/٧٦

٢- بندتكروشييه : الجمال : فلسفة الفن ٦٤ / ٦٥

٣- السابق / ٦٦

ولذلك هاجم " كروتشيه " بعنف تلك النظرة التي فصلت بين النحو والبلاغة ، فقد ظن أصحاب هذه النظرة ، أنه ما دامت اللغة نحوا فينبغي أن تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية ، والذي زاد الأمر خطرا فرض النظرة المنطقية للغة سلطانها على منهج البلاغة ودراستها ، يقول كروتشه في ذلك بصراحة :

" على أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير المَرْخَف ، لتصنيف صور الفكر تصنيفا نظريا هو ما تعلق بنظرة أصحابه إلى اللغة ، فإذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو ، وبالتالي إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي ."

والواقع أن فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطا وثيقا بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم معه جنبا إلى جنب ، فقد نشنا معا في العصر اليوناني القديم ، معا يعيشان في أيامنا هذه رغم تعارض الأول مع الآخر وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد " الرومانتيكي " ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين شعورا قويا بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وإن هذا التوحيد محتوم وسهل ، ما دمنا فهمنا الفن على أنه " حُدْس " وفهمنا " الحُدْس " على أنه " تعبير " ووجدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، وبهذا نفهم اللغة بمعناها الواسع (١).

وحين يهاجم " كروتشيه " هذه النظرة المنطقية إلى اللغة ، إنما ينبهنا عبد القاهر من قبله إلى خطورتها في دراسة الصورة الشعرية ، وفي دراسة الأدب ونقده بعامه .

لقد ظهر لنا ذلك من اعتداد عبد القاهر بدور (الحُدْس) في عملية الإبداع ، وفي سلطانه على عملية الخلق ، بحيث يجعلها متكاملة في لحظة واحدة ، لذا رأيناه يقول عن التأليف بين المتباعدات في الصورة التشبيهية ، والاستعارية وإحكام عملية الصهر بينهما :

" ليس التأليف بين المتباعدات في الجنس بحسن حتى تصيب شيئا صحيحا معقولا ، وحتى يكون انتلافهما الذي يُوجب تشبيهك من حيث العقل ، " والحُدْس " ، في وضوح اختلافهما من حيث " العين والجِص " . (٢)

وعبارة عبد القاهر هذا صريحة ، في إن كلمة " الحَدَس " من صميم خطابة النقدي والبلاغي ، مستعملة لديه ، وفي عباراته المسابقة مقابلة ملموسة لافتة للنظر بين الإدراك من داخل العقل ، وآليته (الحَدَس) ، والإدراك من الخارج ، واليتم (العين) ، و (الحس) . (١)

وعلى هذا يتحتم على الشاعر أن يربط بين ما يعني والصورة المعبرة عن هدفه ، ويكون ذلك في " التشبيه " و " الاستعارة " متمثلا في إيجاد الاتفاق ، والارتباط بين المشبه والمشبّه به مهما كانا مختلفين في الواقع الخارجي ، بحيث لا يكون وجودهما وجودا اليا بعيدا عن الهيئة والصورة المراد إخراجها ، فاتحاد الصور في النفس لأبد وأن يليه اتحاد في النظم والتأليف .

ووجود الصور على هذه الشاكلة يكوّن البناء العضوي الحي في الشعر والذي يكون " سبيلنا في ضم صوره وأجزائه بعضها إلى بعض سبيل من عمد إلى لآلي فخرطها في سلك لا يبغني أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في تصديده ذلك أن تجي له منه في هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين " (٢) .

إن عملية الإبداع ليست عملية آليه تتم على مراحل ، وإنما هي عملية " عضوية " تتحد فيها الصياغة والمضمون ، " فالآلية حيث تطبع المادة على شكل سبق تعيينه على نحو ما تعطى قطعة الصلصال الهيئة التي نريد أن نحفظ بها حين تجمد ، لكن البنية العضوية تشكل نفسها من الداخل في أثناء نموها ، وكمال نموها هو عينه كمال شكلها ، إن الشكل الآلي لا ينبع من خصائص المادة ، أما البناء العضوي فتتحد فيه الصياغة والمضمون بحيث يبلغ الشاعر كلا منهما من خلال صاحبه " (٣) .

معنى هذا أن لغة الشعر وصوره ، كما يقول " بروكمان " تمثل بُنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها خارج نظامها المتكامل ، كما لا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة ، ومعرفة وظائفها خارج سياقها وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية . العادية بوظيفتها التوصيلية ، تكتسب في لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمة مميزة ، وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة ، كاشفة عن نوع من الدلالة الشعرية (٤) .

١- الدلائل / ٩٦

٢- الدلائل / ٩٦

٣- الصورة الأدبية / ٢٠٨

٤- راجع نظرية البنائية في النقد الأدبي للدكتور / صلاح فضل (ط ٢) ص ١٢١ / ١٢٢

حقاً إن النظرة " المنطقية " تحد من فهمنا للغة ، ووظيفتها ، وطبيعة تكوينها ، وطريقة استخدام صورها في التعبير الأدبي ، لذا رأينا كثيراً من النقاد القدامى مثل " السكاكي " وغيره يتأثرون بالنظرة العقلية الصرف التي سبقت تصورهم في فهمهم طبيعة لغة الشعر ، ذلك لأن مستوى الحياة العقلية لم يضمن التفريق التام بين الحكم الفني الوجداني بالحسن أو القبح ، والحكم العقلي بالصواب والخطأ " (١)

وبذلك عُلِّمت البلاغة بطريقة المدارس ، واستحال الاحتكام فيها إلى غير النظر العقلي ، والضبط المنطقي ، فخلف ذلك من مباحث بلاغتنا آثاراً لا تزال هي الواضحة ، كاقتراس الظواهر الفلسفية في تعاريفها ، وتقاسيمها ، وضوابط بحثها ، والتزام الوفاء بذلك التزاماً أدخل حتماً بالظواهر الفنية الأدبية التي هي اللباب ، والجوهر فلا تدوَّق ، ولا اتصال بالثروة الأدبية ، ولا تحكيم للذوق .

ولعل من عيوب هذه النظرة أيضاً اهتمامها بالبحث في أجزاء الجملة في أبواب البيان الثلاثة ، وأولها الاستعارة ، لذلك كانت دائرة البحث محدودة بالألفاظ لا تنظر

١ - الشيخ أمين الخولي : فن القول ٨٢ + ١٧٠ وراجع شروح التلخيص ج ٢ / ٢٩٠

في السياق بوصفة بناء عضويا متكاملًا لإلي ارتباطات الجمل بعضها ببعض ، لذلك
تُثبت الأقنمون بحاجتنا للصور من أجل الإيضاح ومجرد التزيين لفكرة مسبقة ،
وكانني بهم قد نظروا إلى الشعراء وقد استعملوا لغة ممتدة بحيث يتخيل إليهم أن
الصورة الجميلة ليست شيئًا غفوا ، وإنما تحتاج في مرحلة مستقلة إلي أن تتم
بالإضافة أو التطريز والتحسين .

ولقد ترتب علي ذلك الفهم ، خطأ النقاد الذين يحسبون الرؤية المتخيلة ، ضرورة
أولي في التدنوق والإنشاء بحيث ينبغي أن نتخيل الصورة في وضوح كما يقدمها
الشاعر ، وكثيرا ما ضل المتدوق الذي يسرف في طلب الرؤية الذهنية ، لأنه قد يلح
علي معنى المشابهة ونوع العلاقة مما يجعله يسرف في طلب الوضوح ، وقد نسي
أن الاستعارة تصعد الحسي ولا تكثف ، وأن الشعر إنما تهمة المكونات الروحية فيما
يقع عليه السمع والبصر. (١)

وامتداد لما وجدناه لدي شيخ البلاغة ومن لف لفه في نظره إلي العني يمكننا
إدراك معنى الفصاحة التي تطلق علي الألفاظ وبلاغتها ، فهذه البلاغة والفصاحة لا
ترجع إلي الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها ، وإنما ترجع إلي صورتها ،
ومعرضها التي تتجلي فيه ، وبعبارة أخرى ترجع إلي نظمها ، وما يطوي فيه من
خصائص و معيزات .

معني ذلك أن هذه الصفات ليست لها في أنفسها ، وإنما هي صفات عارضة لها في
التأليف ، والصياغة بسبب دقات بلاغية لم تكن لها من قبل سياقها الذي أخذت
موقعها فيه .

هذا ، ويورد عبد القاهر بعد ذلك اعترافا بالمعني المتداول للفصاحة التي توصف بها
المفردات ، حيث يقول:-

"" اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم إلي قسمين : قسم تُعزِّي المزيّة والحسن فيه إلي
اللفظ ، وقسم يُعزِّي ذلك فيه إلي النظم ، فالقسم الأول ، الكناية ، والاستعارة ،
والتمثيل الكائن علي حد الاستعارة ، وما كان علي الجملة مجاز و امتناع ، وعدول
باللفظ عن الظاهر. "" (٢)

فإذا قلت: ""أنقي حبله علي غاريه"" كان له مأخذ من القلب لا يكون إذا قلت: " هو
كالعير الذي يلتقي حبله علي غاريه حتي يرعي كيف يشاء ، ويذهب حيث يريد -
وعلي ذلك فأمر العبارة بالتمثيل الاستعاري لا يجهل المزية فيه إلا عديم الحس ميت
النفس. (٣)

(١) راجع الصورة الأدبية/١٣٨/١٣٩

(٢) الدلائل/٤٥١/٤٢٩/٤٣٠

(٣) راجع الدلائل/٤٣٠

أو ليس في هذا الكلام تفسير معنى اللفظ بأنه "الصورة" التي تحدث في المعنى عن طريق "الاستعارة" ، أو "الكناية" ، أو "التمثيل" الكائن على حد الاستعارة؟ بلى .

أما القسم الثاني : فيلتقي بالنظم ، لأنه يرى أن الفصاحة من خصائص النظم ، والتأليف وفيه الترتيب والتركيب ، وليست من خصائص "اللفظ" من حيث هو لفظ ونطق لسان. فالنظم طريقة مخصوصة في نسق الكلام، ولن يكون ذلك إلا بتوخي معاني النحو وأحكامه ، وفروقه ، ووجوهه ، والعمل بقوانينه وأصوله ، وليست معاني النحو معاني ألفاظ ، فيُتصور أن يكون لها تفسير. (١)

ويرتب الإمام عبد القاهر على قوله هذا ، أن الكلام إذا كان فصيحاً من أجل مزية تكون في معناه ، فليس معنى هذا أن يكون تفسير الكلام الفصيح فصيحاً مثله ، لأنه إنما كان للمفسر الفضل والمزية على التفسير من حيث كانت الدلالة في المفسر دلالة معنى على معنى ، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى. (٢)

وهذا الكلام إنما يدلنا على أن المعنى في المفسر ليس هو معنى التفسير بعينه ومَحال إذا كان المعنى واحداً أن يكون، إذ للمفسر فضل على التفسير ، وهذا الفضل مرده إلى أن لفظ المفسر دل على معنى ثم دل معناه على معنى آخر ، وذلك لا يكون مع كون المعنى واحداً ولا يُتصور. (٣)

"وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة" ، إلا وهو يعتبر مكانتها من النظم ، وحسن ملامتها معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ "" (٤)

"" وهل قالوا : لفظة متمكنة ، ومقبولة ، وفي خلافه قلقة ونابية ، ومستكرهة" ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنهب عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظاً للتالية في مؤداها؟ "" (٥)

معنى ذلك أن الفصاحة لا توجب للفظه مقطوعه مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومُعلّقا معناها لمعنى ما يليها " وها هي ذي الفصاحة التي تحدث من بعد التأليف ، دون الفصاحة التي توصف بها اللفظة مفردة ، ومن غير أن يعتبر حالها مع غيرها. "" (٦)

(١) الدلائل / ٥٢٢

(٢) الدلائل / ٤٤٤

(٣) الدلائل / ٤٤٥

(٤) الدلائل / ٤٤

(٥) الدلائل / ٥٥

(٦) الدلائل / ٢٢٢

ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤمنك في موضع ، ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر (١) ثم يأتي الإمام عبد القاهر بأمثله على ذلك من الشعر. (٢)

ثم يؤكد فكرته بقوله :
وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : " وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء
ألقعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم
 الظالمين " (٣)
فتجلي لك الإعجاز ، وبهرك الذي تري وتسمع أنك لم تجد ما وجدت من المزجة
الظاهرة ، والفضيلة القاهرة ، إلا لأمر يرجع إلي ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض
، وإن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية ، والثالثة
بالرابعة. (٤)

إن شككت ، فتأمل : هل تري لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت
، لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟
قل : ابلعي ، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلي ما قبلها وما بعدها ، وكذلك
فاعتبر سائر ما يليها. وفي النهاية سيتضح لك اتضاح لا يدع للشك مجالا ، أن
الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن
الفضيلة و خلافها في ملامة معنى اللفظة لمعني التي تليها ، وما أشبه ذلك ، مما
لا تعلق له بصريح اللفظ (٥)

هذا ، وإذا كان الغلط قد دخل على الناس حينما أرجعوا الفضيلة إلى اللفظ خاصة
، والا يكون لها مرجع إلى المعنى ، ولما أقرروا هذا في أنفسهم حملوا كلام العلماء
في كل ما نسبوا فيه الفضيلة إلى "اللفظ" على ظاهره و أبوا أن ينظروا في
الألفاظ التي أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ مثل قولهم : " لفظ متمكن غير
قلق ولا ناب في موضعه " ، فاعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة
وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضعة بينهم أن
يقولوا اللفظ ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي
حدثت فيه ، ويعنون الذي عناء "الجاحظ" حيث قال (٦)

-
- (١) الدلائل ٤٦/
(٢) راجع ما ورد في الدلائل من أمثله ص ٤٧
(٣) الدلائل ٤٥ - (هو د ٤٤)
(٤) الدلائل ص ٤٥ - و انظر تحليل الآية الكريمة (من سورة هو د/٤٤) ص ٤٦
(٥) الدلائل ٤٦ - ٤٥
(٦) الدلائل ٢٥٦ + ٨٢

"" وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العربي ، والعجمي ، والحضري ، والبدوي ، وإنما الشعر صياغة ، وجنس من النسيج ، وضرب من التصوير. ""(١)

وها هوذا ما يمكن أن نطلق عليه ، الصورة الكلية ، إذا نظرنا إلى مجموع السياق تركيبيا ، وترتيبيا ، ونسجا ، ولما كان اللفظ هو الذي يرتب بحسب ترتيب المعنى في النفس "تجوزوا فكنوا عن ترتيب "المعاني بترتيب "الألفاظ" ، ثم اتبعوا ذلك من الوصف و النعت ما أبان الغرض ، وكشف عن المراد ، كقولهم: "اللفظ متمكن" ، يريدون أنه يوافقه معناه لمعنى ما يليه كالشيء الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه ، و "اللفظ قليل ناي" يريدون أن معناه غير موافق لما يليه ، كالحاصل في مكان لا يصلح له ، فهو لا يستطيع الظمانينة فيه إلى سائر ما يجيء في صفة اللفظ ، مما يعلم أنه مستعار له من معناه ، وإنهم تخلّوه إياه ، بسبب مضمونه ومؤداه. (٢)

وفي موضع آخر ، يرى أن ها هوذا الحكم في الاستعارة خاصة ، فهي "" وان كانت في ظاهر المعاملة من صفة "اللفظ" ، فنقول " هذه لفظة مستعارة" ، وقد استعير للرجل الشجاع اسم الأسد ، فإن مأل الأمر إلى أن القصد بها إلى المعنى. (٣)

إنه المعنى المحصل من مجموع البنية الاستعارية ، وقد تداخل طرفاها وتفاعلا فيما بينهما وبين السياق الذي وردت فيه ، بحيث يصبح المعنى "مأخوذا من مجموع التلقي" (٤) ، أي أن محصول ارتباط الاستعارة بما قبلها وبما بعدها إنما هو داخل التركيب الذي يضمها نسيجه.

ها هوذا ما لهج عبد القاهر يؤكد مرارا وتكرارافي أكثر من مناسبة ، يقول: " كيف و الألفاظ لا تغيد حتي تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويُعتمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب و الترتيب. ""(٥)

"وإذا كان كذلك فَبِمَا أن ننظر إلى التعليق فيها و البناء ، وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبها ، ما معناه ، وما محموله. ""(٦)

(١) الدلائل

(٢) الدلائل / ٦٤

(٣) الدلائل / ٣٦٧

(٤) الاسرار / ٣٦٠

(٥) الاسرار / ٤

(٦) الدلائل / ٥٥ / راجع ٥٤

إن خلاصه هذا كله، أن كلمة "الفصاحة" لم تعد مجرد وصف للفظ المفرد من حيث خفته أو ثقله على اللسان وحسب، إذ "لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة للفظ محسوسة تترك بالسمع، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة، لأنها لو كانت كذلك، لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصح في العلم بكونه فصيحاً، وإذا بطل أن تكون محسوسة وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة، فإننا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالاته على معنى، وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه، لا من جهة نفسه، وهذا ما لا يبقى لعقل معه عذر في الشك. (١)

ثم إن هذه الفصاحة التي يدعونها للفظ هي مدعاة لمجموع الكلمة دون أحاد حروفها، ومجموع الكلمة لا يتحقق فصاحته إلا بوجود الكلمة في سياق، وبذلك أضحت الفصاحة صفة للأسلوب، ولل كلام مجتمعاً، فلا فصاحة تتحقق إلا إذا علفت الكلم بعضها ببعض، وبني بعضها على بعض، وجعلت هذه بسبب من تلك، فإذا كان المعنى المعجمي المتداول للفظ معنى خطابياً يتداوله الناس في أثناء أحاديثهم العادية، فإن معنى الكلمة في السياق يتبع معجم الشاعر و دلالات أسلوبه بحسب ما في نفسه من معنى مراد، وبدون ذلك لا يتحقق للكلم مجتمعاً معانيها الإضافية، أو الثانوية، بل لا يتحقق لها أمكنة ومنازل، ومراتب بحسب ترتيب المعاني التي يُراد الإفصاح بها عما في النفس "بحيث لا يكون الفكر في النظم الذي يتوأسفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على تسقيها، فباطل من الظن، وهم يَحْذِلُ إِلَى مَنْ لَا يُوْفَى النَظْرَ حَقَّهُ" (٢)، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتاج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق. (٣)

"وأنها لو خلقت حتى تتجرد أصواتاً، وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هَجَسَ في خاطر أن يجِبَ فيها ترتيبٌ ونظم، وإن يجعل لها أمكنة ومنازل. (٤)

(١) الدلائل ص ٤٠٧

(٢) الدلائل ٥٢/ ٥٣

(٣) السابق ٥٤ وراجع ص ٤٥٤ تراه يكرر المضمون نفسه .

(٤) الدلائل ٥٦

إن مذهب عبد القاهر هو مذهب العالم السويصري المعروف " فرديناندي موسير " ثم اللغوي الفرنسي " أنتوان ماويه " (١) ويلتقى مع عبد القاهر في هذا المفهوم أيضا المفكر الألماني (فنت) ، الذي أوضح حدود النظرية الرمزية في اللغة ، والتي تنظر إلى الألفاظ على أنها لم تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بذواتها ، وذلك لأنه لدينا عن طريق تجاربنا المباشرة ، أو تجارب الغير صورة ذهنية لكل شيء ، ولكل حدث ، وإنما نضع الألفاظ ، ونستعملها لتحريك هذه الصورة الذهنية الكامنة ، فعندما نقول : " رجل " لا يمكن أن يؤثر هذا اللفظ في نفوسنا شيئا ما لم يكن في ذهننا صورة للرجل ، واللفظ رمز محرك لهذه الصورة . (٢)

ونضيف قولنا :

إن هذا الكلام تفسير لحال استثارتنا أحيانا عندما نسمع كلمة ما ، لها في وقعها على نفوسنا مغزى ومعنى يرتبط بتجاربنا ومشاكلنا وانفعالاتنا . والحقيقة أننا لم نستثر لمجرد كون هذه اللفظة مفردة ، وإنما لكونها قد دخلت في نسج لغوي غير مسموع ، بل إن سماعه مقصور على صاحب التجربة ويظهر ذلك فيما تبدو عليه وعلى أسرار وجهه ، وتحركاته ، ومختلف ردود أفعاله ، مما يترجم عن أثرها النفسى ، واحتكاكها بأعماق اللاشعور وصور المواقف التي تترأى له حينئذ عند سماعها ، إنه نتائج نظم وسباق غير مقروء .

قصارى القول : تستطيع الصورة الاستعارية بوضعها في السياق أن تمتد دلالتها من علاقتها بالكلمات السابقة لها ، واللاحقة بها ، وبما يمكن أن نكتسبه في مكانها الذى وضعت فيه من إشعاعات ، وإضافات جديدة ، إن الاستعارة في سياقها تحمل شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية ، والمشاعر الحية ، إلى جانب ما فيها من معنى عقلى ، ذلك لأن خاصية اللغة حين تستخدم استخداما أدبيا أو انفعاليا هي خاصة إيحائية ، فهي لا تكتفى أن تقرر وتعبّر عن مرادنا ، ولكنها كذلك تهدف إلى التأثير في اتجاه القارئ ، وتقوم بتغييره تغييرا تاما .

وعلى هذا ينبغي تمثل الصور الجزئية والاستعارات المختلفة في وحدة شاملة تربط بينها ، فكثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية ، نستكشف من خلالها الأعاجيب ، أما إذا انفصلت الصور الجزئية عن مجموعة الصور المكونة للقصيدة ، فقدت دورها الحيوى في الصورة العامة ، أما إذا تساننت مع مجموعة الصور الأخرى ، أكسبها هذا التسانن الحيوية ، والخصب بحيث تتجاوب أصدائها في كل مكان من القصيدة (٣)

١- انظر الدكتور محمد مندور : في الميزان الجديد (ط٢) ص ١٤٨ والنقد المنهجي ص ٣٢٧

٢- في الميزان الجديد (ط٢) ص ٤٩

٣- د. عز الدين اسماعيل : راجع التفسير النفسى للأدب ٩٦ / ٩٨ / ١٠٠

ولما كانت الصورة الاستعارية - مبنية على هذه الأسس التي ذكرناها - بوصفها كشفاً نفسياً لشيء جديد بمساعدة شيء آخر ، كان حكم عبد القاهر على الصورة البيانية ، ودرسه لها في إطار نظرية في النظم ، ومنهجه التحليلي اللغوي النقدي حكماً موضوعياً صادقاً " لمفهوم الجمال " عنده ، إذ إن الشاعر من منظوره يسوى تجربته من مجموعة العناصر ، والدوافع النفسية ، ويؤلف بينها ، وينسج منها عمله في صورة منسقة جميلة ، يستطيع فيها أن يوجد بين عناصر تعبيره ، بحيث تصبح كيانه واضحاً لعمل فني له روابطه الحية ، وإذا لم تبلغ التجربة الفنية مدى واضحاً من دقة التأليف والتوحيد ، فإنها لا تؤثر فينا ، لأن التجربة حينئذ تكون رديئة لم يحسن الأديب جمع دوافعه وتنسيقها بحيث تستجيب إليه ، وبذلك لا يستطيع هذا النوع من التجارب أن يسيطر على حياتنا المعنوية ، وينظمها تنظيمًا يجعلنا نشعر بارتياح ورضى عميقين ، فالتعبير لا يكون جميلاً بدون العرض ولا بد أن يكون للعرض شكل ما ، وهذا الشكل الذي يتكون بوسائل التعبير المختلفة هو ذاته أحد العناصر المهمة التي يتألف منها تأثير اللغة . (١)

لذا نرى الفنانين يجيدون في تجاربهم بحسب ما يستطيعون النهوض بهذه الصباغة ، وذلك التنظيم ، ولا شك أنهم يعانون في تمثل ما يصوغون ويبذلون الجهد والطاقة في سبيل ذلك مما يتفوقون فيه على الأشخاص العاديين .

من هنا كانت " الشاعرية " مثل " علم اللغة " موضوعاً " اللغة " فقط ، إلا أن الفرق الوحيد بينهما ، هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما موضوعها شكل خاص من أشكالها ، والشاعر لا يعد شاعراً لأنه فُكّر أو أحس ، ولكن لأنه عَبَّر ، وهو ليس مبدع أفكار ، وإنما هو مبدع كلمات وعلاقات ، وكل عبقرية تكمن في اختراع الصورة ونظام العبارة ، وإن سذاجة الشعر تكمن في الموضوع وليس في التعبير . ومعنى ذلك كما قال " هيجل " - أن قيمة الشكل تكمن في نموذجية التعبير . (٢)

وها هو ذا ما عبر عنه " الجاحظ " قديماً ، عندما قال : إن الشعر شيء في اللغة ، وما تشير إليه ، وليس في " الكلمات " وما تدل عليه . (٣)

وكلمة " شيء " هنا تشير في عبارة الجاحظ إلى سيل الدلالات وأسرارها وقد توارت وراء طيات التعبير وعلاقاته وتداخل أجزائه ، وقيمه التعبيرية والبلاغية ، والجمالية مما لا يمكن الوقوف عليه لأول وهلة ، ومما يحتاج إلى كد الذهن والفحص وراء مراميه ، وأبعاده.

(١) جورج سانتينا : راجع الأحاسيس بالجمال ص ١٨٩ / ١٩٠

(٢) جون كوين : بناء اللغة - ترجمة وتقديم وتطبيق د. / أحمد درويش ط الهيئة العامة لقصور الثقافة -

راجع الصفحات ٢٠٣ / ٤٨ / ٤٩

(٣) الجاحظ : الحيوان / ج ١ ص ٧٥

ويقودنا الحديث عن المعنى في الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر، وهو، هل الاستعارة مجاز لغوي أم أنها مجاز عقلي، وللإجابة عن ذلك نقول:-

إن المجاز في صيغته أسد في قولنا: " رأيت أسدا يحمل السلاح " ليس في مجرد الاسم، بل المجاز في تقديرنا لصفة الأسد للرجل، ومن هنا يكون التصرف واقعا في أمر عقلي لا في أمر لغوي، فهذا المجاز عقلي (١)

أو بمعنى آخر: إن العقل جعل الرجل الشجاع من جنس الأسد، وجعل ما ليس في الواقع واقعا هو مجاز عقلي. (٢)

وعلى ذلك يطلق المجاز "العقلي" على إسناد الشيء لغير من حوله، وعلى التصرف في المعاني العقلية على خلاف ما في الواقع.

أما إذا ربطنا هذه القضية بمسألة الادعاء السابق ببيانها، قلنا: إن المقصود بأن الاستعارة مجاز عقلي هو أن التصرف فيها أمر يدرك بالعقل لأنها لا تطلق على المشبه إلا بعد ادعاء دخوله في جنس المشبه به، بحيث تكون حقيقة المشبه به شاملة للمشبه بإدخاله في جنس أفراده بالادعاء "العقلي" المبني على المشابهة.

إن هذا ما نصره عبد القاهر وأولا في "دلائل الإعجاز" من أن الاستعارة مجاز عقلي، مؤكدا جانب المعنى فيها، وتبعه في ذلك الإمام "فخر الدين الرازي" مقلدا.

أما الذي نصره في أسرار البلاغة غير ذلك، فقد عد المجاز بالاستعارة لغويا. (٣) لأننا وإن أجرينا للرجل صورة الأسد و هيئته، واسم الأسد موضوع لا للشجاعة وحدها، والا كان اسم صفة، لا اسم جنس، بل هو موضوع للبنية المخصوصة، فإذا أجرينا اسم الأسد على الرجل تبعاً لثبوت صفة الشجاعة فيه، فقد سلبنا الصيغة بعض ما هي مستحقة له في أصل الوضع، وهي بُنية الأسد و هيكله، فيكون هذا إزالة له عما وضع في الأصل بإزائه.

(١) فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز ص ٨٥

(٢) ج ٢/ ٣ ط من تجريد الملامه البناني علي مختصر سعد الدين التفتازاني علي متن التلخيص ص ١٧١

(٣) راجع أسرار البلاغة ص ٢٣٨

ويتردد " القزويني" أيضا فيما بين الوجهتين جريا وراء عبد القاهر، ففي الوقت الذي يعد الاستعارة مجازا "عقليا" يرتضي كونها مجازا "لغويا" ويدلنا على ذلك كونها موضوعا للمشبه به لا للمشبه ، ولا لأمر أع منهما، كالأسد فإنه موضوع للمسبوع المخصوص، لا للرجل الشجاع، ولا للشجاع مطلقا، لأنه لو كان موضوعا لأحدهما لكان استعماله في الرجل الشجاع من جهة التحقيق، لا من جهة التشبيه، وأيضا لو كان موضوعا للشجاع مطلقا لكان وصفا لا اسم جنس.(١)

ولقد أكد عبد القاهر غير مرة في (أسراره) أن الاستعارة مجاز "لغوي"، وهو بصدد حديثه عن الفرق بين المجازين اللغوي، والعقلي، وفي بيانه الفرق بين قولنا: "وشي الربيع"، وجعلنا "الأسد" على الرجل مجازا لغويا استعاريا.

فإذا قلنا: "خط أحسن مما وشاه الربيع"، كنا قد ادعينا في ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا، وأنه شارك الحي القادر في صحة الفعل منه، وذلك تجوز من حيث "المعقول"، لا من حيث "اللغة"

لأنه إن قلنا: إنه مجاز من حيث اللغة صرنا كأننا نقول: إن اللغة هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد، وأنها لو حكمت (أي اللغة) بأن الجماد يصح منه الفعل، والصنع، والوشى، والتزيين، والصَّبْغ، لكان ما هو مجاز الآن حقيقة، ولعاد ما هو الآن مُتَأَوَّلٌ معدودا فيما هو حق محصل، وذلك مُحَال. (٢)

ويرى شيخ البلاغة أي شبهه تعترض فهمنا هذا، فيقول في موضع آخر:-
فإذا قلت: (فعل الربيع الوشي)، فانك تريد بذلك معنى معقولا، وهو أن الربيع تسبب في وجود الأنوار التي تشبه الوشي، فقد نقلنا الفعل من حكم معقول وضع له إلى حكم آخر معقول شبهه بذلك الحكم، فصار لذلك كنفل الأسد عن المسبوع إلى الرجل شبهه به في الشجاعة.(٣)

أفتقول: الأسد على الرجل مجاز من حيث المعقول لا من حيث اللغة كما قلت: في صيغه "فعل" إذا أسندت إلى ما لا يصح أن يكون له فعل، إنها مجاز من جهة العقل لا من جهة اللغة؟، فالجواب: أن بينهما فرقا، وإن ظننتهما متساويين، وذلك أن "فعل" موضوع لإثبات الفعل للشيء على "الإطلاق"، والحكم في بيان من يستحق هذا الإثبات و تمييزه إلى "العقل"، فيستحيل أن يقال: إن اللغة هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد. (٤)

(١) راجع الإيضاح للقزويني ج ٢ ص ١٦٢/ ١٦٣.

(٢) راجع الأسرار ٤٠٩.

(٣) راجع الأسرار ٤٠٩/ ٤١٠/ ٤١١.

(٤) السابق/ ٤١٠، وما هوذا المجاز العقلي، الذي هو مجاز في الإثبات عند عبد القاهر أي أن الحكم في ذلك مردود إلى العقل.

وأما الأسد فموضوع للسبع قطعاً، "واللغة" هي التي عينت المستحق له، وبرسمها وحكمها ثبت هذا الاستحقاق، والاختصاص، ولولا نصّها لم يُتصور أن يكون السبع بهذا الاسم أولي من غيره. (١)

ويقول في موضع آخر:-

أما بالنسبة للأسد(أيضاً) فقد نقلته عن شيء هو أصل فيه "بالغة" لا "بالعقل" ، وأما الفعل فلم تنقله عن الموضع الذي وضعته اللغة فيه ولئن كانت الشجاعة من اخص أوصاف الأسد، وأمكنها، فإن اللغة لم تضع الاسم لها وحدها، بل لها في مثل تلك الجثة ، وهاتيك الصورة والهيئة، وتلك الأنياب والمخالب، إلى سائر ما يعلم من الصور الخاصة في جوارحه كلها.

ولو كانت وضعته لتلك الشجاعة التي تعرفها وحدها لكان صفه لا اسماً، ولكان كل شيء يفضي في شجاعته إلى ذلك الحد مستحقاً للاسم استحقاقاً حقيقياً علي طريق التشبيه والتأويل. (٢)

وغيرنا التحليل الدقيق لشيخ البلاغة، بإيراد نكته جامعة له، "وهي أن المجاز في مقابلة الحقيقة، فما كان طريقاً في أحدهما من لغة أو عقل، فهو طريق في الآخر، ولست تشك في أن طريق كون "الأسد" حقيقة في السبع اللغة دون العقل، وإذا كانت اللغة طريقاً "للحقيقة" فيه، وجب أن تكون هي أيضاً الطريق في كونه مجازاً في المثلث بالسبع، إذا أنت أجريته اسم الأسد عليه، فقلت: "رأيت أسداً" تريد رجلاً شجاعاً، لا تميزه عن الأسد في بسالته وإقدامه وبطشه. (٣)

وكذلك إذا علمت أن طريق الحقيقة في إثبات الفعل للشيء ، هو "العقل" فينبغي أن تعلم أنه أيضاً الطريق إلى المجاز فيه، فكما أن العقل هو الذي ذلك حين قلت: "فعل الحي القادر" أنك لم تتجوز، وأنت واضع قدمك علي "محض الحقيقة" ، كذلك ينبغي أن يكون هو الدال والمقتضي، إذا قلت: "فعل الربيع" ، أنك قد تجوزت، وزلت عن الحقيقة فاعرفه. (٤)

ثم إن استحقاق الحي القادر أن يُثبت الفعل له، واختصاصه بهذا الإثبات دون كل شيء سواه يفرض "العقل" ونصّه لا باللغة، وعلي هذا فنحن لا نستطيع أن نقول: إن اللغة هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد، لأن الذي وضع

(١) الأسرار / ٤١٠

(٢) راجع الأسرار (ط الشيخ محمود شاكر) ص ٤١٣

وها هوذا المجاز اللغوي وهو في المثلث كما سماه الشيخ.

(٣) الأسرار / ٤١١

(٤) راجع السابق / ٤١١

له "فعل" هو إثبات الفعل للشيء فقط، أما وصف ذلك الشيء الذي يقع هذا الإثبات له فخارج عن دلالته وغير داخل في الوضع اللغوي (١) بل لا يجوز دخوله فيه ، ومن هنا كان إثبات الفعل للربيع مجاز "عقلي" ، وإثباته للحى القادر حقيقة كما قلنا ففي قولنا: (فعل الربيع الوشي) نقلنا الفعل عن حكم معقول وضع له إلى حكم آخر معقول شبيه بذلك الحكم فصار كقتل الأسد عن المسبح إلى الرجل الشجاع الشبيه به في الشجاعة.(٢)

لكن لما أسندنا (فعل) إلى ما لا يصح أن يكون له فعل فقدنا هذا مجازا من جهة "العقل" لا من جهة اللغة.(٣)

أما "الأسد" ، فموضوع للمسبح مطلقا، "واللغة" هي التي عنيت المستحق له ، فلما نقلت "الأسد" عن شيء هو أصل فيه "باللغة" لا بالعقل أضحي "مجازا لغويا".(٤) ذلك لأننا جعلنا للمعاني التي هي باطنه في الأسد و غريزه وطبع به وخلق مجردة عن المعاني الظاهرة التي هي جنة، وهينة، وخلق وفي هذا كناية في إزالته عن أصل وقع له في اللغة ونقله عن حد جريه فيه إلى حد آخر مخالف له (٥)، وكل ذلك لا يتحدد إلا من خلال جملة مفيدة(٦)

وحتى لا يختلط الأمر علي كل ذي عقل وفهم، استطرد الإمام قائلا:-
إذا كان سياق هذا الكلام وتقديره يقتضي أن طريق المجاز كله العقل، وأن لاحظ للغة فيه، فلماذا إذن قسم المجاز الي قسمين: "لغوي" و "عقلي" ؟

ويجيب الإمام عبد القاهر بقوله:

إن تجوزك هذا الذي طريقه "العقل" في الحاليين يفضي بك إلى أن تجري الاسم علي شيء لم يوضع له في اللغة علي كل حال، فتجوز بالاسم إلى غير ما وضع له ، ومن هنا جعلنا "اللغة" طريقا فيه ، وكان "العقل" في قولك: "رأيت اسدا" ، تريد شجاعا ، طريق أول ، "واللغة" طريق ثان، وهو طريق التأويل و التخييل حتى تدعي للرجل صورة الأسد، وهينته، وكأنه واحد من الأسود، قد استبدل بصورته صورة الإنسان.(٧)

ذلك ، " لأننا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة، وأوقعها علي غير ذلك ، إمّا تشبيها، كقولك الأسد مجاز في الإنسان (علي سبيل الاستعارة) ،

(١) راجع السابق/٤١٠/٤١١

(٢) راجع الاسرار/٤١٠

(٣) راجع السابق/٤١٠

(٤) راجع السابق/٤١٠

(٥) راجع السابق/٤١٤

(٦) راجع السابق/٤١٥

(٧) راجع الاسرار/٤١٠/٤١١

، وإما لصلة وملابسة (غير المشابهة) بين ما نقلها إليه، وما نقلها عنه كقولنا "الهد" مجاز في النعمة، وهو مجاز "مرسل" ، إذ لا مشابهة بين الجارحة وبين النعمة، فالمجاز قائم على العلاقة الآلية، ولا مشابهة بين المزايدة وبين البعير، فالمجاز هنا قائم على علاقة المجاورة، ولا بين العين ولا جملة الشخص، إذ إن العلاقة هنا هي الجزئية نعير بالجزء ونريد الكل. (١)

ومن هنا كان "المجاز" أعم من الاستعارة، "فالقول في المجاز هو القول في الاستعارة لأنه ليس بشيء غيرهما، وإنما الفرق أن "المجاز" أعم من حيث إن كل استعاره مجاز، وليس كل مجاز استعارة. (٢)

ونظرا لارتباط الاستعارة بالمجاز الذي طريقه " اللغة " قال في تعريفها :
" اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله نقلا غير لازم . (٣) من أجل شبهه بين ما نقل إليه وما نقل عنه (٤) ، فيكون هنا "العاريّة" (٥)

* (والعاريّة) ، بتشديد الياء جمعها (عوارِي) بتشديد أيضا، كأنها منسوبة إلى (العار)، لأن طلبها عارٌ و عَيْب، ويقال لها: (العارّة)، وهو اسم من الإعارة، نقول: أعرته الشيء إعارة، وعارة ، كاطعته إطاعة، وطاعة. (٦)

* "والعاريّة" إنما كانت عاريّة لأن يد المستعير يد عليها ما دامت يد المعبر باقية وملكه غير زائل، فلا يُتصور أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذي أعاره، ولا أن تستقر يده مع زوال اليد المنقول عنها، وهذه جملة لا تراها إلا في المنقول نقل التشبيه.

إذن إدراك كل من المجاز اللغوي والعقلي قائم على "التأول" ، وليوضح شيخنا المراد بكلمة (تأول) يأتي ببيت البحتري الذي يقول فيه:-

* فَصَاغَ مَا صَاغَ مِنْ تَهْرٍ وَمِنْ ذَرْقٍ : وَحَاكَ مَا حَاكَ مِنْ وَشْيٍ وَبِبَاجٍ

وفاعل هذه الأفعال في البيت ضمير يعود إلى الربيع، فقد أثبت الصوغ له، وذلك خارج عن موضعه من العقل، لأن إثبات الفعل لغير الله "تعالى" لا يصح عند العقل، إلا أن ذلك على سبيل "التأول" ، بمعنى أن العرف الجاري بين الناس أن يجعلوا الشيء إذا كان سببا أو كالسبب في وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل .

(١) راجع الأسرار/ص ٤٠٥/٤٠٨

(٢) الدلائل/٤٦٢

(٣) الأسرار ٢٣٨

(٤) الأسرار ٢٣٨ + ص ٣٠

(٥) الأسرار /٢٣٨

(٦) انظر هامش ص ٣٠ من الأسرار

(٧) راجع الأسرار ٤٠٣

فلما أجري الله تعالى العادة أن تورق الأشجار وتظهر الأنوار، وتلبس الأرض ثوب شبابها في زمان الربيع، صار يتوهم في ظاهر الأمر ومجري العادة، كان لوجود هذه الأشياء حاجة إلى الربيع، فأسند الفعل إليه على هذا التلويح والتقدير. (١)

ونعود فنقول: إن رأي عبد القاهر في هذه الاستعارة مجازاً لغوياً هو ما ذهب إليه جلة علماء البلاغة، وأجمعوا عليه، وقد حددوه بأنه مجاز تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي "المشابهة"، وسمي عند معظمهم "المجاز الاستعاري" ثم إن هناك المجاز اللغوي الذي لا تكون فيه العلاقة قائمة على المشابهة، ويسمى "المجاز المرسل" وسمي مرسلًا لأنه لم يقيد بعلاقة محددة كما في المجاز بالاستعارة، بل تنوعت علاقته، وتعددت، ولنا عود إلى المجاز المرسل في بيان علاقته بالاستعارة بفنون بلاغية أخرى ومنها المجاز بشكل عام.

(١) راجع الأسرار ص ٣٨٦

الاستعارة المفيدة وغير المفيدة:

الاستعارة غير المفيدة:

ولقد أضاف "السكاكي" الى أقسام المجاز "اللغوي" ما سماه المجاز اللغوي الراجع إلى معنى الكلمة غير المفيدة ، ويدخل في الاستعارة، وقد عرّفه بقوله:-

وهو أن تكون الكلمة موضوعه لحقيقة من الحقائق، مع قيد فنستعملها لتلك الحقيقة لا مع ذلك القيد، بمعونة القرينة، وذلك مثل استعمال (المشفر) ، وهو موضوع للشفة - مع قيد أن تكون شفه بعير ، فنقول: (فلان غليظ المشفر) في ضمن قرينه داله علي أن المراد هو الشفة لا غير، أو مثل أن تستعمل (الحافر) ، وهو موضوع للرجل، مع قيد أن يكون رجل فرس، أو حمار، استعمال الرجل بالاطلاق اعتمادا علي دلالة القرائن علي ذلك.(١)

وسمى هنا "مجازا" لتعديده عن مكانه الأصلي، "واستعاريا" لوجود المشابهة، "ولغويا" ، لاختصاصه بمكانه الأصلي بحكم الوضع، "وغير مفيد" لقيامه مقام أحد المترادفين من نحو (ليث و أسد) ، (وحبس و منع)

ومما لا شك فيه أن السكاكي أفاد مما كتبه "عبد القاهر" في هذا الضرب من المجاز اللغوي، إذ إن عبد القاهر عده من الاستعارات "غير المفيدة" عندما قسم الاستعارة إلى قسمين:-

أحدهما: أن يكون النقل فيها لفائدة ، والثاني: أن لا يكون له فائدة، وقد بدأ عبد القاهر بذكر "غير المفيد" لأنه قصير الباع، قليل الاتساع كما يقول.(٢)

يقول صاحب الأسرار:

فالعرب مثلا قد وضعوا للعضو أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجفلة للفرس، وما مشاكل ذلك من فروق ، فإذا استعمل الشاعر شيئا منها في غير الجنس الذي وضع له ، فقد استعاره منه ونقله عن أصله، وجازبه موضعه،

"فابودؤاد الأيادي" عندما قال:

* فَبِتْنَا جَلُوسًا لَدَى مَهْرِنَا : نُنَزَّعُ مِنْ شَفَتَيْهِ الصَّفَارَا

(١) المقاح/١٧٢

(٢) الأسرار/ ٣٢/٣١

استعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فهذا لا يفيدك شيئا زائدا عن اللفظ المختص، إذ لا فرق من جهة المعنى بين قوله من شفتيه، وقوله: من جففتيه، فالاستعارة هنا تنقصك هنا جزءا من الفائدة أشبه، وذلك أن الاسم في هذا النحو، إذا نفيت عن نفسك دخول الاشتراك عليه بالاستعارة، دل ذكره على العضو وما هو منه، فإذا قلت: "الشفة" دلّ على الإنسان، أعني بدل على أنك قصدت هذا العضو من الإنسان دون غيره، فإذا توهمت جزئي الاستعارة في الاسم، زالت عنها هذه الدلالة بانقلاب اختصاصها إلى الاشتراك. فإذا قلت: "الشفة" في موضع قد جرى فيه ذكر الإنسان والفرس، دخل على السامع بعض الشبهة، لتجويزه أن تكون استعرت الاسم للفرس، ولو فرضنا أن تعدم هذه الاستعارة من أصلها وتحظر، لما كان لهذه الشبهة طريق على المخاطب فاعرفه. (١)

معنى هذا أن الاستعارة هنا تنقصنا جزءا من الفائدة وهي في الوقت نفسه قد فوتت غرضا من أهم الأغراض اللغوية، وهي التخصيص الذي أراده صاحب اللغة، كما يؤدي إلى إيهام الاشتراك، وأن الشفة، والجفلة، والمشفّر ألفاظ مترادفة، وكل منها يدل على العضو المخصوص في سائر أنواع الحيوان، ومثل هذه الاستعارة سماها عبد القاهر "غير المفيدة"، وهي التي يبدو فيها مجرد النقل واضحا بحيث لا تعدو أن تكون اللفظة المستعارة مجرد تبادل لغوي يضع لفظة مكان أخرى.

ولقد أصبح في النقد الحديث تمييز بين ما يسمى "الاستعارة الميتة" والتي تملأ الله، ويزدحم بها الحديث العادي، وبين ما يمكن تسميته "الاستعارة الحية"، ويمثل الفرق بين النوعين، في أن الاستعارة الميتة تكاد تختفي في ثنانيا الكلام دون أن يكون لها فاعلية خاصة، فالعلاقة فيها جامدة والتفاعل داخلها منعدم مما يوقف أي أثر لها، أما الاستعارة الحية فإنها تقدم لمتلقيها علاقة متبادلة تقوم على التفاعل الدائم بين طرفيها، إنها بمعنى آخر: تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة متداخلة، وهي تظل كذلك مادامت تستمد حياتها من السياق، وتجعلنا ندرك موضوعنا من خلال انطباع جديد.

والشاهد على طبيعته "الاستعارة الميتة"، عندما نقول: "إن السفينة تحرث البحر" فإن كل ما تؤديه الكلمة من معنى، هو أن السفينة تتحرك، وليس هناك محراث، أو حرث، وبالتدرج تختفي السفينة نفسها وتتحول الاستعارة إلى مجرد "إشارة"، تشير إلى المعنى "التجريدي" للتحرك و الاندفاع وحمب، دون أن تجعلنا نلتفت أو نفكر في شيء آخر سواه. (٢)

(١) الأسرار ص ٣٢

والسفار هنا يفتح الصاد لا غير، وهو يبيس البهمن، وهو من أحرار البقول، ترعاه الإبل، ويخرج لها إذا يبيست شوك ينزع الناس من أفواهها
(٢) انظر لمكليش: الشعر والتجربة ص ٩٦

يقول صاحبها " نظرية الأدب " في ذلك :

حقا لقد حظيت الاستعارة في السنوات الأخيرة باهتمام خاص من المنظرين اللغويين ، بعد أن كانت قد لفتت انتباه منظري الشعر والبلاغة منذ أرسطو ، ولقد كان " ريتشاردز " ، شديد الإجماع على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة ، إن " رجل " الكرسي ، و " أخص " البنديقة ، و " عرق " الزجاجة ، كلها تطبيقات بالمماثلة من أجزاء في الجسم البشري على أجزاء من أشياء جامدة ، وعلى كل فإن هذه الامتدادات قد تم تمثيلها في اللغة ، ولم نشعر بها إجمالا على أنها مجازية ، حتى ولو عن طريق الحساسية الأدبية واللغوية ، فهي استعارات " ذاتوية " أو " بالية " أو " منية " (١).

ويري " ريتشاردز " : : أن علينا أن نميز الاستعارة بوصفها " مبدأ الوجود الشامل للغة " من الاستعارة " الشعرية النوعية " ، ويجعل " جورج كامبل " النوع الأول ، من اختصاص " النحويين " ، والنوع الثاني ، من اختصاص " البلاغيين " ، فالنحوي يقرر الكلمات بحسب اشتقاقها ، والبلاغي بحسب ما إذا كان لها " مفعول الاستعارة على السامع " (٢).

أما " فونت " فينكر إطلاق مصطلح " المجاز " على مثل هذا التبديل اللغوي لمواضع الكلمات نحو رجل " الطويلة " ، و " أخص " البنديقة ، ويجعل معيار الاستعارة الصحيح القصد المتعمد والمحسوب للكاتب في خلق مفعول شعوري له أثره ومردوده الانفعالي (٣).

ويعارض " اتش كونراد H.Konrad الاستعارة " اللغوية " بالاستعارة " الجمالية " ، ويبين أن الاستعارة اللغوية (نحو : رجل الطويلة) تبرز السمة الظاهرة في الشيء ، في حين أن الاستعارة الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء ، لتجعله يستح في مناخ جديد (٤).

الاستعارة المفيدة

يقول عبد القاهر : " اعلم أن كل لفظة دخلتها " الاستعارة المفيدة " فباتها لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا " (٥)

١ - أوسن وارين / وريفة ويك : نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي ، ومراجعة د/ حسام الخطيب ط ١٧٢ ص ٢٥٣ .

٢ - راجع ميادئ النقد الأدبي لريتشاردز وانظر نظرية الأدب ص ٢٥٣ .

٣ - راجع نظرية الأدب ص ٢٥٣

٤ - راجع السابق ص ٢٥٣ .

٥ - الاسرار ص ٤٤ .

وعلى ذلك فإننا نلاحظ تركيز عبد القاهر في الاستعارة على الفعل والاسم ، ولعله بهذا يري أن الكلمة التي يمكن أن تتعرض للاستعمال الاستعاري هي تلك التي تدل على معنى أو مفهوم ، وليس تلك الحروف التي يقتصر دورها على الربط بين الكلمات في الجملة ، إذ كيف يمكن أن يعد الحرف (في) بمعناه ومدلوله مثيلا لكلمة أسد في معناها ودلالاتها ، وما هوذا السر في أن الجرجاني كان مصيبا في قصر الاستعارة على الاسم والفعل ، ذلك لأنهما يمكن معهما تحقيق " الصورة " بالمعنى الذي فصلنا فيه القول في هذه المبحث (١).

ثم كيف يمكن أن نتصور عندما تستبدل كلمة " أسد " وتؤول في سياق للدلالة على الرجل الشجاع على سبيل الاستعارة ، أن تتساوي في محصولها وتأويلها ، والتخييل فيها ، مع الحروف والأدوات ؟

ولعل هذا ما يشفع للجرجاني تركه هذا النوع من الاستعارات التبعية التي شملها المتأخرون من البلاغيين بعده بدرسها وإضافتها إلى سياق الاستعارات التبعية في الحرف (٢).

وعن استعارة " الفعل " ، ووصفه بأنه مستعار حكم يرجع إلى مصدره الذي اشتق منه الفعل . فإذا قلنا : في قولهم : (نطقَ الحال بكذا) أن نطقَ مستعار ، فالحكم بمعنى أن النطق مستعار ، كان بناء على معنى تجده وراء الاستعارة ، فاستعارة النطق هنا أساسها أن أسارى وجهه أخبرت بما في ضميره ، وتكلمت عيناه بما يحوي قلبه ، ويكون في الحال أمارات ودلالات يعرف بها الشيء ، وكما أن النطق كذلك ، فكذلك " العين " فيها وصف شبيه بالكلام ، وهو دلالاتها بالعلامات التي تظهر فيها ، وفي نظرها ، وخواص أوصاف " يحدس بها " على ما في القلوب من الإنكار والقبول (٣).

ومن الفضيلة الجامعة للاستعارة المفيدة " أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدرة نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ، ولها في كل واحد من تلك المواضيع شأن مفرد ، وفضيلة مرموقة ، وخلاصة مؤمقة . (٤) .

-
- ١- راجع الفصل الخاص بعلاقة الاستعارة بالصورة في المفهوم القديم والجديد من هذا المبحث .
 - ٢- راجع هذا الموضوع في مؤلفنا مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين (دراسة تاريخية فنية) ط . منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٧٨ .
 - ٣- راجع الأسرار ٥٢/٥١ .
 - ٤- الأسرار ص ٤٢ .

ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتي تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعا من الثمر.... وإنك تري بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبيّنة، والمعاني الخفية بادية جليلة، وإنها لتزيك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسّمت حتي رأتها العيون، وإن شئت لَطُفِتْ الأوصاف الجسمانية حتي تعود روحانيه لا تنالها إلا الطنون. (١)

ومن أمثلتها عنده، قول "لبيد بن ربيعة" :-
 * وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَمَفَّتْ وَقَرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ يَدُ الشَّمَالِ زِمَامُهَا. (٢)

وذلك أنه جعل للشمال يدا، ومعلوم أنه ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري اليد عليه ، كإجراء "الأسد" و"المسيك" علي الرجل في قولك: "أنهري لي أسد يزير" و "سللت سيفاً علي العدو لا يفل"

وقد أراد "لبيد" أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء يقلبه، فاستعار لها "اليَد" حتي يبالغ في تحقيق الشبه، ووَقَّى المبالغة شرطها من الطرفين، فجعل علي "الغداه" "زماماً" ، ليكون أتم في إثباتها مصرفه، كما جعل للشمال "يدا"، ليكون ابلغ في تصبيرها مصرفه. وهذا عكس ما تراه في القسم الأول عندما نقول: رأيت أسداً، فالتشبيه الذي هو المغزى من كل استعارة مفيدة ، وجدته في هذا المثال ، أو في هذا القسم بآتيك عفوا ، وإن رمته في القسم الثاني (مثال لبيد) ، وجدته لا يواتيك تلك المواتاة ، وإنما يترأى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه سِجْرًا ، وتعمل تأملاً وفكراً ، وبعد أن تغيّر الطريقة ، وتخرج عن الحدّ الأول. (٣)

وكذلك الأمر في قول " زهير" :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ : وَعَرَى أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَاجِلُهُ

فإنك لا تستطيع أن تثبت ذواتا أو شبه الذوات تتناولها الأفراس والرواحل في البيت ، على حد تناول الأسد الرجل الموصوف بالشجاعة ، والبدر الوصوف بالحسن أو البهاء ،وليس إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس إليه وبطل فصار كما لأمر يُنصَرَف عنه فَتَطَلَّ الآتة ، وتطرح أدائه كالجهة من جهات المسير نحو الحج أو الغزو أو التجارة يقضى منها الوَطَرُ ، فَتَحَطُّ عن الخيل التي كانت

(١) راجع الأسرار ص ٤٣

(٢) الأسرار/ ٤٥

(٣) راجع الأسرار ص ٤٥ / ٤٦ / ٤٧

تركب إليها لبودها ، وتلقى عن الإبل التي كانت تحمل لها قودها . (١)
وقد بجىء = وإن كان كالتكلف = أن نقول : إن الأفراس عبارة عن دواعى النفوس
وشهواتها ، وقواها فى لذاتها ، أو الأسباب التي تقفل فى حيل الصبا ، وتنصر جانب
الهُوى ، وتلهب أريجحة النشاط وتحرك مرح الشباب ... وليس من حَق أن تتكلف هذا
فى كل موضع ، فإنه ربما خرج بك الى ما يضر المعنى ، وينبو عنه طبع الشعر ،
وقد بتعاطاه من يخالطه شيء من طباع التعق ، فتجد ما يُفسد أكثر مما يصلح. (٢)

* ومما هو ملاحظ أننا نجد عبد القاهر يعول فى الاستعارة المفيدة على الاستعارة
"المكنية" خاصة ، ذلك لعمق مبناها ومعناها ، ولأن التشبيه فيها وهو المغزى من
كل استعارة تفيد ، لا يأتيها عفوا ، وإنما يترأى لنا بعد عمق تأمل وفكر ، بل يترأى
لنا بعد إجمالة الفكر مرات متعاقبة فى سياقها لنقتنص أبعادها مبنى ومعنى (٣) ،
وهذا واضح فى أثناء تناولنا فضل المكنية على التصريحية فى الجزء الخاص بأقسام
الاستعارة.

ثم إننا نلاحظ مدى اعتداد عبد القاهر بالاستعارة " المكنية " عندما قال بشأنها :
فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ،
والمعاني الخفية بادية جليلة ، وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التى هى من خبايا العقل
، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت لطفيت الأوصاف الجسمانية حتى
تعود روحانية لا تنالها إلا " الظنون " (٤) كما ألمحنا إلى ذلك من قبل .

أما قيمة التجسيم ، والتشخيص فى الاستعارة ، فقد بحثناها بالتفصيل فى الفصل
الخاص بقيمة الاستعارة .

١- راجع الأسرار ص ٤٧ / ٤٨

٢- راجع الأسرار / ٤٨ / ٤٩

٣- راجع الأسرار وفيه الأمثلة كثيرة / ٤٧

٤- راجع الأسرار / ٤٣

الحكم الرابع

وننتقل مع عبد القاهر من حديثه عن الاستعارة المفيدة ، وغير المفيدة ، إلى حكم آخر ، هو الرأي في " ترجمة الاستعارة " ، ولتوضيح ذلك نقول :
من الراجع - كما يقول الدكتور أحمد بدوي ، أن عبد القاهر لم يكن يعرف لغة أجنبية ، على الرغم من أنه أورد هذا البيت :

لَوْ لَمْ تَكُنْ نِيَّةُ الْجَوَّارِ خِدْمَتَهُ : لَمَا رَأَيْتَ عَلَيْهَا عَقْدَ مَنْتَبِطٍ

قائلا : انه معنى بيت فارسي مترجم . (١) ، ولربما يكون قد سمع ذلك لأن كلامه عن اللغة الفارسية كلام غير العارف بها ، وقد علق الجرجاني على البيت بقوله :
ليس هذا مما أصله التشبيه ، ثم أريد التناهي في المبالغة ، والاعراق ،
والاغراب " (٢)

ثم أنه عندما تحدث عن الاستعارة وقسمها إلى " مفيدة " ، " وغير مفيدة " مثل لغبر المفيدة بأن يطلق اسم " المَرْمِيز " وهو أنف غير الأدمى على أنف الأدمى كقول العجاج يذكر صاحبه ليلي في أرجوزته :

أَزَمَانَ أَبَدَتْ وَأَضْحَا مَغْلَجًا
أَعَزَّ بِرَاقًا ، وَظَرَفًا أَبْرَجًا
وَمَقْلَةً وَخَاجِبًا مَرْجَجًا
وَفَاجِحًا ، وَمَرْمِيزًا مُسَرَّجًا (٣)

يعنى أنفا يبرق كالسراج ، " والمَرْمِيز " في الأصل للحيوان ، لأنه الموضع الذي يقع عليه " الرَّمْسَن " وهو جعل الزمام حيث يوضع على الأنف ، ويرى أن هذا اللون ربما وجد في لغة العرب ، وربما لم يوجد ، أى وجود أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان ، نحو وضع " الشُّقْلَة " للإنسان ، " والمِشْقَر " للبعير ، " والجَحْفَلَة " للفرس ، وما شاكل ذلك من فروق تنقل عن أصلها ، ويجاز بها مواضعها ، وهذا مما لا يفيد نقله شيئا ، لأنه قليل الاتساع قصير الباع . (٤)

١ - الأسرار / ٢٧٨

٢ - الأسرار / ٢٧٨

٣ - الأسرار / ص ٣١ وراجع ص ٦٤
والفاحم : الشعر الأسود ، ثم ذكر أنفها - والرَّمْسَن : حبل الزمام يوضع على الأنف . والمرسن : في الأصل للحيوان لأنه الموضع الذي يقع عليه الرمن .

٤ - راجع الأسرار ص ٣٠ + ٣١

فإن اختصاص " المرّين " بغير الأدمى لا يفيد أكثر مما يفيد الأنف في " الأدمى " ولم تكن باستعارته للأدمى مفيدا ما لا تفيد به الأنف ، وعلى هذا لا يتصور أن يكون استعارة من جهة " المعنى " ، وإن وجد في لغة الفرس مراعاة نحو هذه الفروق ، ثم نقلوا الشيء من الجنس المخصوص الى جنس آخر كانوا قد سلكوا في لغتهم مسلك العرب في لغتها . (١)

ثم يورد لنا عبد القاهر مثالا آخر على ذلك وهو قول " أبى ذؤاد الإبادى " يصف فرسا :

فَبِتْنَا جَلُوسًا لَدَى مُهْرِنَا : نَنْزَعُ مِنْ شَفْتَيْهِ الصَّفَارَا

فاستعمال " الشَّفَّة " في الفرس ، وهى موضوعة للإنسان ، فهذا ونحوه لا يفيد شيئا ، إذ لا فرق من جهة المعنى بين قوله " من شفّتيه " وقوله : من " جحفلتيه " ولو قاله ، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب ، بل الاستعارة هنا بأن تنقصك جزءا من الفائدة أشبه . (٢)

أما الاستعارة المفيدة فإن كثيرا منها تراه فى عداد ما يشترك فيه أجيال الناس ، ويجرى به العرف فى جميع اللغات فقولك :

رأيت أسدا ، تريد وصف رجل بالشجاعة ، وتشبيهه بالأسد على المبالغة ، أمر يستوى فيه العربى والعجمى ، وتجد فى كل جيل ، وتسمعه من كل قبيل ، كما أن قولنا : زيد كالأسد على التصريح بالتشبيه كذلك ، فلا يمكن أن يدعى أنا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة فقد عمدنا إلى طريقة لا يعرفها غير العرب ، أو لم تتفق لمن سواهم (٣)

إذن كلام عبد القاهر عن الاستعارة " غير المفيدة " يشى بعدم معرفته لغة الفرس ، وحديثه عن الاستعارة " المفيدة " مبنى على العقل ، فقد احتكم الى العقل فى تصويره ، لا إلى معرفته للغات ، إذ جعل حكمه شاملا لجميع اللغات ، فكان عبد القاهر يرى أن هذا الإحساس الذى يدفع إلى الاستعارة إحساس مشترك بين الناس جميعا ، على اختلاف لغاتهم وتصوراتهم وطبائعهم . (٤)

١- راجع الأسرار / ٣٤

٢- راجع الأسرار / ص ٣٢

وفى رواية الأصمعيث رقم (٦٦) ، وفى المعنى الكبير لابن قتيبة - " وبِتْنَا عَرَا " وهو جمع عار يقال " عراه يعروه " إذا تحشيه ودنا منه . " والصَّفَار " بفتح الصاد لا غير هو يبيس النهمى ، وهو من أحرار البقول ترعاه الإبل ، ويخرج لها إذا يبيت شوك ، إذا وقع فى أنوف الإبل والخيل والغنم أنفت عنه حتى ينزعه الناس من أفواهها وأنوفها .

٣- راجع الأسرار / ٣٤ / ٣٥

٤- الأسرار ٣٤

ويرى عبد القاهر أنه إذا لم يكن في اللغة المنقول إليها اسم خاص بجنس من الأجناس جاز أن يعبر بالاسم العام عند الترجمة ، ومثال ذلك أن نترجم كلمة " المرسين " إلى لغة غير عربية والمرسين كما قلنا : أنف غير الأدمى ، فإذا

كانت اللغة المترجم إليها لم تضع كلمة لأنف غير الأدمى جاز أن نترجم كلمة (المرسين) باللفظ المشترك ، لأنه لا تجد في اللغة التي نترجم إليها لفظا خاصا ، حينئذ تكون مصيبا ، ومؤديا للكلام كما هو . (١)

أما ترجمة الاستعارة في قولنا : رأيت أسدا ، نريد الرجل الشجاع ، فمن الواجب أن نذكر الاسم الخاص في تلك اللغة " بالأسد " ، وأن يكون النقل لعبارة رأيت أسدا على هذه الصورة ، ولو أننا ذكرنا مكان الأسد المراد منه ، فترجمنا العبارة بما معناه : " رأيت رجلا شجاعا " شجاعة شديدة " بمعنى أننا لم نذكر الاسم الخاص بالأسد في تلك اللغة ، لم نكن مترجمين للكلام ، بل كنا مستأنفين من عند أنفسنا كلاما . (٢)

معنى ذلك - عند عبد القاهر - أن ترجمة الاستعارة إلى لغة أجنبية يجب أن يحتفظ فيها بصورة الاستعارة حتى تحتفظ بقوتها في التأثير ، ولا يسوغ في الترجمة أن تحول الاستعارة إلى حقيقة ، ثم نترجم إلى اللغة الأجنبية ، لأن الترجمة حينئذ لا تكون للعبارة التي يراد ترجمتها ، ولكنها عبارة يستأنفها المترجم من عند نفسه .

هذا ما عناه عبد القاهر ، وهو فيما بحث مازال يحوجنا إلى إعادة التساؤل مرة أخرى عن مسألتين ، أو أولاهما : هل توجد حقا ترجمة نثرية أو شرح للاستعارة ؟ وثانيتهما : هل من الممكن فعلا ترجمة الاستعارة من لغتها الأصلية إلى لغة أخرى ؟ ثم ما جدوى ذلك في الحالين ، هل سيكون للترجمة التأثير نفسه الذي نجده في الاستعارة بلغتها الأصلية المترجم منها ؟

ويمكننا أن نناقش كل ذلك معا ، فنقول :
لعلنا من دراسة مسألة " النقل " و " الادعاء " والفرق بينهما مما وجدناه فيما حدد عبد القاهر ، نستطيع أن نضع أيدينا على إجابة سؤالنا هذا ، حيث إن مصطلح " الادعاء " يعنى إدخال عنصر التخيل ، بل وإدخال خيينا في نفس المتكلم ، فسبيل الاستعارة سبيل الكلام المحذوف ، وجدت قائله يدعى دعوى لها سيح من العقل ، إذ إن الاستعارة تخيل ، نفتن فيه المذاهب ، ولا يكاد يحصر ، ولا يحاط

١- راجع الأسرار / ٣٥

٢- راجع الأسرار ص ٣٥ / ٣٦

به تقسيما وتبويبا ، يعنى أن عنصر التخييل موجود ، والتخييل لا يترجم ، ويرغم ذلك فالأمر يحتاج إلى مزيد من البيان والتحليل والاستقصاء .

لذلك نقول : إن نثر القصيدة عمل ينبغي الاحتراز منه ، لذلك لا لشيء إلا لأنه يجعل المعنى فى اتجاه ثابت ، ذلك ما عناه الدكتور مصطفى ناصف بقوله : (١)

" إن عملية النثر تقوم على أسس مختلفة ، فهي تعطى للإثبات كل فاعلية ، وتخلص لفكرة التقدم المستمر فى المعنى بطريقة تختلف عن طريقة الشاعر فى تقدمه وترجمته المستمرين ، ولكن الشعر لا يمثل بداهة حركة المعنى ، وإنما يؤلف نظاما خاصا يمكن أن نسميه باسم التوازن القلق "

إذن خلط القصيدة عند ترجمتها بالمدلول النثرى لها " عمل ميتور " إذ تبين الفرق لدى النقاد الجدد بين العبارة فى الشعر ، ومقابلها النثرى ، ويتجلى هذا خصوصا فى مقام الاستعارة . (٢)

فنحن عندما نقول مثلا : صاحبنا هذا " ثعلب " يمكن أن نترجم الاستعارة ، فنقول : ماكر ، وقاس ، وخطير ، وخبيث ، هذه الترجمة مختلفة عن العبارة الأصلية فالعبارة الأصلية ذات معنى مركز مضغوط ، وهنا تفصيلات محددة تامة الخلقة ، إلا أن المسألة أعمق من هذا الفرق ، لأن الاستعارة تتجاوز الدلالات الموجودة فى اللغة الحرفية ، لقد أكد هذه الحقيقة اللغويون أمثال " ابن فارس ٣٩٥ هـ " و " السيوطى " ٩١١ هـ ، " فالسيوطى " يقول فى مظهره " :

وقد قال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم والتأخير ، وغيرها من سنن العرب فى القرآن ، فقال : وكذلك لا يقدر أحد من التراجم (جمع ترجمان) - وهو الذى يترجم الكلام بنقله من لغة إلى أخرى - على أن ينقله الى شيء من الألسنة " كما نقل الانجيل من السريانية إلى الحبشية والرومية ، وترجمت التوراة ، والزيور وسائر كتب الله عز وجل بالعربية ، لأن غير العرب لم تتسع فى المجاز اتساع العرب ، فلو أردت أن تنقل قوله تعالى :

" فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا " (٣) ، لم يؤد اللفظ المعنى ، وقد تأتى الشعراء بالكلام الذى لو أراد مرید نقله " لاعتاص " وما أمكن إلا بمبسط من القول ، وكثير من اللفظ (٤)

١- د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ١٦٨

٢- راجع مشكلة المعنى فى النقد الحديث للدكتور مصطفى ناصف ص ١٦٨ / ١٦٩

٣- الكهف / ١١

٤- السيوطى / المظهر / ج١ (طدار التراث بالقاهرة) / ٣٢٢ / ٣٢٣

وقال " ابن فارس " : فأين لسانر الأمم ما للعرب ؟ ومن ذا يعبر عن قولهم : " يد الدهر " و " مَجَّت الشمس ريقها " ، " وهو عَمَر الرَّداء " وهو " ضيق المَلَم " وهو " شَرَاب بانقع " ، وما أشبه هذا من بارع كلامهم ، ومن الإيماء اللطيف ، والإشارة الدالة ؟ (١)

ويمكن أن نقول بمنتهى الإيجاز: " لا يوجد "معادل" للتعبير الاستعاري، ذلك لأن الاستعارة تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية، كما أن امتلاك ناصبتها كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذي لا يُلقن، وهي أيضا سمة العبقرية الأصلية، حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء.

هذا، ولقد استطاع "شيلي" وهو بصدد بيان العلاقة بين الشعر و اللغة، ان يدرك هذه الحقيقة، ويؤكد ما في كتاباته النقدية، فهو يقول:-

إن كل مؤلف في طفولة المجتمع هو شاعر بالضرورة، لأن اللغة نفسها شعر، ومعنى ذلك أن اللغة البدائية "لغة شاعرية" ، لأن هؤلاء الذين يكتشفون لأنفسهم طبيعة الحقيقة الواقعة بوساطة اللغة يستعملونها استعمالا مبكرا، ولا تغدو اللغة "أداة عاجزة عن الأغراض الاتصالية النبيلة" إلا إذا بليت، وجف ماء الحياة في المجازات الحيوية التي تتألف منها، وإن الاستجابة للنظام الأمثل للأشياء هو ما نعتبر عنه "بالجمال" وإدراك مثل هذا العمل ، أو الاقتراب منه يسمى "الذوق". (٢)

والأمر كذلك بالنسبة للشعراء ، يقول "شيلي" عن لغتهم:-

إنها لغة استعارية حية، بمعنى أنها تجلو العلاقات التي لم تدرك من قبل بين الأشياء، ثم تخلق إدراكهم لها، إلى أن تصبح الكلمات التي تمثل هذه العلاقات عبر الزمن رموزا، وعلامات على أجزاء وطبقات من الأفكار بدلا من أن تكون صورا لأفكار كاملة، وحينئذ فإنه إذا لم ينهض شعراء جدد ليعيدوا خلق هذه العلاقات التي أخل بنظامها، فإن اللغة تصبح عاجزة عن التعبير عن الأغراض الإنسانية النبيلة. (٣)

(١) المزمهر/ ٣٥٦ وما بعدها

(٢) ديفيدش: راجع مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق (ترجمه د/محمد يوسف نجم / ص ١٧٨ / ١٧٩ /

(٣) Shelly: A defence of poetry _ p. 120

معنى ذلك، أن اللغة الاستعارية هي اللغة القادرة على مواكبة مشاعر أصحابها ،
وأنها تخلق من العلاقات ما هو جديد، ثم إنها تمثل وجها من أوجه الاتساع في
اللغة، والشعراء هم القادرون على تجديد اللغة واتساعها بالمجاز لتصبح اللغة
طبيعة قادرة على مواكبة المشاعر المختلفة، ومعبرة عن الأغراض النفسية،
والحاجات الجمالية.

ويعلل "سبيتر" ما سبق أن شرحناه تعليقا على كلام "شيلي" إذ قال: ذلك لأن
الإشارة الذهنية التي تتحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية متجددة،
ونامية، ولا بد أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي - كما
يقول "سبيتر" نفسه (١)، أو هي إدراك شاعري خاص يعتمد على كونها
خاصة نوعية للشاعر تتجاوز حدود المشابهة الساخنة، ومن يفهم ذلك يخل
إليه أن الاستعارة لا تخرج عن حدود التعقل المعتاده، فتكون مجرد مقارنة
تقويمية ساخنة حدودها عقلية ، علي حين أن أوضح خاصية للشاعر مجاوزة تلك
الحدود.(٢)

وبعودة إلي كلام "شيلي" السابق يمكننا ملاحظة مايلي:-

أولاً: يري " شيلي" ان اللغة هي الوسط النوعي للخيال، وإذا كان الأمر كذلك ،
فمن الطبيعي أن يكون "المجاز" بوجه عام، " و الاستعارة" بوجه خاص هي
المبدأ الشامل في اللغة، وإذا كانت لغة البدائي من صنع الخيال لا من صنع العقل
المنطقي فهي لغة مجازية مصورة، غنية بالصور المحسوسة، والمتخيلة، ولبيست
لغة تجريدية إشارية، وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء، إذ يحدثنا علم النفس، كما
يقول الدكتور مصطفى ناصف. (٣) عن أن الطفل والبدائي و الشاعر يدركون
من الأشياء خصائصها الفراسية، وتبلغ هذه الخاصية ذروتها في الاستعارة التي
تطمس حدود الواقع العملي ، فالطفل، والبدائي، والشاعر يعملون جميعا من
خلال خيال انفعالي توحد ناره البيضاء بين أشياء منفصلة، إنه عبارة عن عالم
قوي متفاعلة، وليس عالم أشياء لها خط واضح من الاستقلال و الاستقرار.

(١) راجع نظرية الألب، لأوسن وارين، وريبنه ويلك/٢٣٦

(٢) راجع للدكتور مصطفى ناصف: الصورة الأدبية/١٣١/١٣٢

(٣) راجع السابق/١٣١ - وانظر للدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر
خاصه/٢٦٥ وما بعدها.

ولقد أوما إلى ذلك " روبين جورج كولونجود " عندما قال:

" اللغة في أسمي حالتها الأصلية أو النظرية تتسم بأنها خيالية، أو تعبيرية، ووصفها بأنها تعبيرية، يعني تحديد مهمتها، فهي فعل خيالي يقوم بالتعبير عن الانفعالات، وعلى ذلك فلفظة الفكر في الأدب هي الفكر المنفعل به (١)

وبطبيعته الحال هي لغة تختلف عن اللغة الإشارية التي تقف في مقابل اللغة الانفعالية، ومن هنا كان الشعر نشاطا إنسانيا رمزيا، ينظر إلى الحياة نظرة صداقة و تعاطف، ولهذا السبب نفسه لا ينظر الشاعر إلى الواقع نظرة العالم تلك التي تمتليء بالاحتراس والتحرز، ويضطر إلى أن يطيع الطبيعة و يخضع لها حتى يتسنى له أن يسيطر عليها، أما الشاعر فهو بالفيلسوف أشبه، لا يطيع، ولا يُأمر، بل هو يسعى دواما إلى أن يصادق و يشارك وهكذا نجد الفقه الحقيقي للنظام الاستعاري، عدو إدراك الحقيقة أجزاء متميزة، إنه يقصد إلى معرفته تتغلغل في بواطن الأشياء، يحسها إحساسا مباشرا، يريد بلوغ الحقيقة في جملتها "غير مفككة"، ليستبصر الواقع معتمدا في ذلك على بصيرة أو حدس ينقل إليه الوحدة الحيوية التي تربط بين أجزاء الوجود، ولو راقبنا الاستعارة بأداة العقل لا بأداة الحدس لظننا ان الاستعارة من قبيل اللف و الدوران الذي تكتنفه حاله من الغموض.

ولقد نبّه "برجسون" في عبارة قوية، إلى أن الصوره و الحدس متلازمان ولو نظرنا على الخصوص إلى العالم الروحي لتحقيقنا من أن الصورة حينما تكون غنية بالإيحاء قد تمدنا بعيان مباشر على حين تتركنا الفكرة المجردة إزاء تشبيه لا يدل على شيء، بهذا غدت الاستعارة هي الحقيقة، وأضحى تحليلها غير ممكن، إنها ليست تركيبا عقليا معادا فيسهل تفكيكه إلى عناصره، إن عناصره الدقيقة لا وجود لها في خارج المثال الاستعاري ذاته، ومن لم يدرك ذلك فقد اغفل فلسفه "الحدس" في إبداعها وتصورها وخلقها، (٢)

(١) روبين جورج كولونجود : راجع مبادئ الفن/٢٨٤

ولعل هذا يذكرنا بما ذهب إليه الأستاذ "عباس العقاد" من أن اللغة العربية لغة مجاز، وليس ذلك لكثرة التلميحات المجازية فيها، لأن هذه التلميحات قد تذكر في لغات عديدة من لغات الحضارة، وإنما تسمى اللغة العربية بلغة الجاز، لأنها تجاوزت بتلميحات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، فاقصر عند العربي بهاء، والفنصن اعتدال و رشاقه، والمؤد سكتيه وولار. " راجع له اللغة الشاعر/٣٧"

وللدكتور حماد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي/٤٣

(٢) راجع الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص١٣٢/ ١٣٣/ ١٣٤

ثانيا : كانت اللغة إذن مجازات ، وصورا ، ولكنها فقدت مجازيتها بالتدريج نتيجة كثرة الاستعمال ، وهذا ما عبر عنه المحدثون بقانون (التضاؤل التدريجي) ، ويعزون الى هذا التضاؤل التدريجي السبب في فقدان اللغة صورها المجازية ، وقد عبر " أولمان " عن ذلك بقوله :

وهناك عامل من العوامل التي تسلب الكلمة أو العبارة قوتها وتأثيرها ، ويتمثل هذا العامل فيما يعرف بقانون " التضاؤل التدريجي " ، ذلك القانون الذى يقوم بدور كبير فى تغيير المعنى فى أحيان كثيرة ، فالمجازات ، والاستعارات ، وأساليب المبالغة ، بل وأساليب حسن التعبير ، كل هذه لا بد أن تفقد ألوانها المعنوية الخاصة ، وأن تحرم من قوتها التعبيرية والإيحائية بكثرة الترداد . (١)

هاتان النقطتان هما اللتان تشكلان بوجه عام فهم " شيلي " العلاقة بين الشعر واللغة ، مما يترتب عليهما عدم قابلية الصورة الاستعارية والصور الشعرية بوجه عام للنثر - كما قلنا من قبل - ، ذلك لأنها أمعن فى الخلق - وخاصة البعيد منها - فهي مكونة من كلمات عمل فيها الخيال عمله فأكسبها القدرة الهائلة على الإيحاء ، ولقد نظر " شيلي " إلى اللغة بوصفها أداة الخيال الفعالة ، لأن الخيال نفسه يخلقها تلبية لحاجاته ، بينما أدوات الفنون الأخرى توجد فى العالم الخارجى مستقلة عن الفنان ، ووجودها هذا يحد من فاعليتها بوصفها وسيلة للتعبير عن رؤية الفنان ، وهذا ما يجعل الشاعر فى مرتبة أعلى بالنسبة إلى غيره من الفنانين . (٢)

وها هوذا " إيرنست فشر " يقول أيضا : يستخدم الشاعر وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا وتنشأ هذه الجودة من جدلية اللغة ، أى من التفاعل والتلاقى بين الكلمات فى داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب ، بل يمكن أن يقال : إنها محتوية فى ذاتها ، أو إنها حقيقة قائمة فى ذاتها . (٣)

« مما سبقتنا مناقشته نستطيع أن نستخلص نتيجتين مهمتين بالنسبة للصورة الاستعارية بوجه خاص ، والصورة الشعرية بوجه عام ، والنتيجة الأولى هي أن الصورة تعتمد على الإيحاء ، ما دامت مكونة من كلمات متفاعلة ، ثم أن المعنى فى الصورة يمتد ويتسع كلما زادت عملية التأمل والاستقصاء ، بمعنى أننا كلمنا وسعنا من السياق الخاص بالكلمات الداخلة فى تركيبها ، كلما زدنا أوجه التفاعل بين هذا السياق الخاص والسياق العام للقصيدة ، وكما فعلنا ذلك تلقينا سيلا من المعانى ، وها هوذا المقصود من قولنا : إن الصورة الشعرية موحية . وأننا بصدد صور خيالية لا بصدد معان

١- ستيفن أولمان : " دور الكلمة فى اللغة " - ترجمة د/ كمال بشر ص ٩٦

٢- انظر ديفيد بيتش فى مناهج النقد الأدبى - ترجمة محمد يوسف نجم / ١٨٠

٣- راجع لإيرنست فشر : ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم / ٢٢٢

ذهنية ، وكلما شق علينا تحليل المعنى ، وجدنا كلمة الصورة جدارا عاليا تختفى وراءه قيم كثيرة لأن الشاعر يخلق ، أنه لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط ، بل هو يضيف إليها عناصر جديدة . ذلك لأن الشاعر يتمتع بالحرية ، والحرية هي المثل الأعلى للجمال ، كما يقول (فريدريش شلر) (١) وذلك عندما يتغلب الفنان على قيود المادة الوسيطة ، التي يستخدمها الفنان في فنه فيبطلها ، ويذيبها عن طريق الشكل أو الصورة ، مما يتشابه فيها من علاقات اللغة ، وعلى ذلك لا يتأثر بالمضمون إلا فرادى الملكات ، فيبلغ الشكل بنا حينئذ إلى صفاء النفس وحرثتها ، ومتعتها ، بحيث يستطيع الإنسان مباشرة حقه الإنساني في المباداة ، والحرية من خلال فن الشكل ، أو فن الصورة ، وعلى ذلك تصبح الفلسفة الحقيقية للغة هي فلسفة الفن التي تسمو بالبشر في داخل نواتهم .

معنى ذلك ، أن الفنان بعمامة مُطالب بالتغلب على الجوانب المادية التي يصادفها في مادته الوسيطة ، وبإخضاع مضمون عمله الفني للأشكال الروحية التي يعرضها عليها ، فسّر العبقرية الفنية إذن ، هو القدرة على تحطيم كل مظهر مادي بوساطة " الشكل الروحي " .

هكذا ينظر " شلر " إلى الفن بمعناه الروحي العميق ، إذ هو لا يعنى الفن الجزئى الخاضع لضرورات الطبيعة أو الذى أصبح ممثلا للعلم فى شدة خضوعه للقوانين ، والقواعد ولكن ما السبيل إلى ذلك عنده ؟

السبيل إلى ذلك عنده هو دوام سعى الفنان نحو الجمع بين الممكن والضرورى بحيث يتحقق امتزاج هذين العنصرين فى [المثال] ، فهو إذن يبحث على الاعتراف بضرورات الحاضر ومضامين حاجاته وموضوعاته ، دون الخضوع لها خضوعا مطلقا ، كما أنه يدعو إلى السعى نحو تحقيق الأشياء الحقّة التى يحتاجها الآخرون ، وتحتاجها ملكاتهم الإنسانية الداخلية دون الخضوع لنزواتهم العابرة (٢)

* خلاصة ذلك عندي أن هناك مطلبين متعارضين عند الإنسان ، الأول يدعو إلى ضرورة الخضوع للواقع بضروراته المادية ، والثانى هو ألا يصبح الإنسان رهن الواقع بكل حذاقيره ، والمخرج لدى الفنان ، إذ عليه أن يتدع شينا ، أى يصنع شكلا فنيا متمایزا متوافقا يفرضه على كثرة المادة المضطربة ، ويحقق به عنصر الفن بمعناه الروحي العميق الذى تتجلى فيه المشاعر الجمالية الحقّة ، عندئذ ، يشعر

١- راجع " فريدريش شلر " فى مؤلفه : فى التربية الجمالية للإنسان " ترجمته إلى العربية ، وقدمت له دكتورة وفاء محمد إبراهيم ، وقد قامت المترجمة بالنقل عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها (ريجنالد سنڤل) للكتاب وما قاله (شلر) نرى مضمونه لدى الدكتور ناصف فى مؤلفه " نظرية المعنى فى النقد العربى - آخر ص ٦٨

٢- راجع للدكتور أحمد حمدي محمود كتابه : فى التربية الجمالية للإنسان لفريدريش شلر - تراث الإنسانية - مهرجان القراءة للجميع - الهيئة المصرية ١٩٩٥ ص ٢٧ / ٣٧

بالحرية ، وبالانعتاق من الواقع الرتيب من حوله ، وبشعر معه متذوقه بالمشاعر ذاتها .

إن هذا الذي قلناه : يمكن فهمه أيضا من عبارة (روبين جورج كولنجرود) الذي يقول فيها : (١)

أليست الكلمات أجزاء وبذور للنبات ؟ ، وما هو قانون نموها ؟ بشيء من مثل هذا سوف أحطم التناقض القائم بين " الأشياء " و " الكلمات " وارتفع بالكلمة إلى مستوى الأشياء ، والأشياء الحية منها .

" فكلونجرود " يضيف نوعا من الحياة على لغة الشعر ، وأن ما نتلقاه من تيارات إيحائية من خلال صوره هي روحه التي بها يحيا ، وهل هناك من مصدر لهذه الروح غير الصورة الاستعارية؟ من هنا كانت الاستعارة أقوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فينا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عال ، لأن الصورة الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن ، ذلك إن عجزت الحقيقة السلبية وحدها عن التأثير فينا فنعيد رؤيتنا للأشياء من جديد بحيث تغطي الاستعارة على مفهوماتنا القديمة وتغير معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها أو عالمها .

والنتيجة الثانية ، وهي مترتبة على الأولى : ومؤداها أن الصورة غير قابلة " للنثر " ، وليس معنى ذلك أن الصورة لا معنى نثرى لها ، وإنما معناه أن هذا المعنى النثرى ممكن في حال ما إذا كانت كلمات اللغة مجرد نظام لتنظيم الإشارات ، ألا أنها ليست كذلك في لغة الشعر - أما في حال الكلمات التي تعبر عن انفعال ، فإن المحلول النثرى لا يساوى إلا جانبها بسيطاً من المعنى الذي تعبر عنه الصورة ، إن الصورة الاستعارية ذات سياق خاص يتفاعل مع السياق الذي توجد فيه ، هذان السياقان يتفاعلا مع السياق العام للقصيدة كلها ، ومحصلة هذه التفاعلات تنعكس على معنى الصورة ، ومن هنا تتعدد المعاني ، وتكون الصورة ذات إحياءات لا يمكن أن يحصيها النثر أو يحيط بها إحاطة تامة ، ومهما حللنا الصورة إلى معنى نثرى ، ومهما قمنا بتفصيل القول فيه ، فلنأنا سنكون عاجزين عن الوصول إلى المعنى ، أو جملة المعاني التي تشير إليها الصورة وترمز .

لقد أكد " شيلي " ذلك عندما قال : " إن الصورة مثل الحلم ، فهي " فوق المَحْدَد " ، والمعاني التي تشتمل عليها لا يمكن للنثر أن يحيط بها كلها " (٢)

١ - ألين نيت : دراسات في النقد الأدبي / ١١٣
٢ - Shelly : A defence of poetry P. 127

ثم أن الأعرس من ذلك ، شرح الصورة الفنية في تعبيرات ، ومصطلحات العلم ، أو لغة الكلام المتداولة ، وقلما يتيسر نقل فن إلى فن آخر ، وأسلوب فنان في أسلوب فنان آخر. (١)

وما من شك في أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلا ، فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التي يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نظري للقصائد ، سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها (٢).

ولم لا ؟ ، " وشيلي " نفسه يقول عن كلمات " دانتي " الشاعر ، مما يؤكد ما نحن بصدده :

أن كلماته مشحونة بالروح ، وكل منها يشبه شرارة ذرة تحترق لفكرة لا يمكن إطفائها ، ومع ذلك فإن كثيراً من هذه الكلمات تظل مغطاة برماد ميلادها ، إن كل الشعر الرفيع " لا نهائي " ، أو " لا محدود " ، ولذلك فهو يشبه ثمرة البلوط الأولى ، التي احتوت على جميع أشجار البلوط بالقوة ، وقد يزاح عنه النقاب بعد النقاب ، ومع ذلك فإن الجمال الداخلي المحض لا ينكشف أبداً ، والتصيدة العظيمة هي نافورة تعيش دائماً بمياه الحكمة واللذة ، وبعد أن تستنفذ عصر ما ، وشخص ما كل دفقة المقدس ، والذي تمكنهم علاقتهم الخاصة من المشاركة فيه ، فإن شخصا آخر ، وعصراً آخر ينجحان في الكشف عن معان جديدة ، وهكذا تتنشا علاقات جديدة على الدوام تكون مصدراً للذة غير متوقعة ، ولم تخطر على بال (٣).

حقاً : إن الصورة لا يمكن نثرها ، ألا يكفي أنها توحى بمعنى ما عند تأملها ، ثم يأتي نقاد آخرون في زمان آخر يفهمونها بطريقة جديدة ، ، ثم يأتي آخرون من بعدهم يفهمون منها مالم يكن في الحسبان ، والصورة تقبل كل هذه المعاني وزيادة ، ذلك لأنها كما قال ريتشارد وشيلي : إنها فوق المحدد ، وتعتمد على الإيجاز ، وغير قابلة للنثر ، لأنها عندما تنتثر ، فإنها تفقد كل قيمتها الإيحائية ، وقدرتها على التعبير ، ولعل هذا ما عبر عنه " وردزورث " حين قال :

" إننا نقتل كيما يتمسّي لنا أن نشرح ، ويقول أيضاً : إذا أمكن ترجمة الأبيات ، والأسطر إلى ألفاظ مختلفة من اللغة نفسها بدون أن يقتل ذلك من مدلولها ، سواء أكان ذلك في المعنى ، أم في الارتباطات أم في أي إحساس ذي قيمة ، فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عباراتها (٤).

١- أروين ألتمان / الفنون والإنسان - ترجمة مصطفى حبيب / ص ٥١ .

٢- انظر مبادئ النقد الأدبي لريتشارد / ٣١٠ .

٣- Shelly : A defence of poetry p- 127 .

٤- كولريج لمصطفى بدوي - سلسلة نوايغ الفكر الغربي / ٧٥ .

إنّ تعود فتقول : لا يوجد معادل للتعبير الاستعاري ، إذ إنّ الفرق بين الاستعارة ونثرها ، فرق في القوة الانفعالية ، كما سبق أن أشرنا ، يقول " جون كوين " في ذلك :

إننا نستطيع أن نقرأ الترجمة النثرية لقصيدة ما ، لكن بشرط أن ننسى هذه الترجمة حين نعيد قراءة القصيدة ، إن النصين لا يمكن أن يتزامنا في الوعي ، وهناك مشقة في رؤية أحدهما ، وهو النثر يفمر الآخر ويفرقه ، إن الشعر له جوهر مَلَكِي ، فإما أن يسود وحده ، أو يعتزل (١).

لقد كان للجانب الصوتي أثر في هذه المسألة عند " شيلي " ، إذ إنّ الانسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ ، وبترابط الاصوات مع المعنى ، هو جزء من الطريقة التي يحقق بها الخيال بلوغ النظام الأمثل ، ولذلك فإنّ " الترجمة " من لغة إلى أخرى التي تعني فقدان هذه العلاقة الفريدة تكاد تكون مستحيلة (٢).

حقا ، إنّ " الوزن " و " المجاز " متلاحمان ، إذ إنّ أحدهما يتبع الآخر لأنهما الميدانين الرئيسيين الناظمين للشعر ، فيما ذهب إليه " ماكس إيمتمان " في كتابه : " العقل الأدبي في عصر العلم " (٣).

إن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملا مهماً في البنية العامة ويمكن لفت النظر إليه بوسائل كثيرة ، كالوزن ، وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة ، مثل الجناس ، والسجع ، والقافية ، والإيقاع .. الخ ، هذه الحقيقة تشرح لنا عدم الدقة في كثير من حالات ترجمة الشعر ، على أساس أن هذه الأنماط الصوتية المحتملة لا يمكن نقلها إلى نظام لغوي آخر (٤).

١- جون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة الدكتور أحمد درويش ص ١٨١ .

٢- ديفيد نفش : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ص ١٨١ .

٣- راجع نظرية الأدب لوارين وويلك ص ٢٣٤ / ٢٣٩ .

٤- أوستن وارين وريبنه وويلك راجع نظرية الأدب ص ١٨٨ .

إن " القافية " في الشعر عامل " صوتي " في مقابل " الاستعارة " بوصفها عاملا " معنويا " ، ولكنها على مستوى داخلي عامل " تنويحي " في مواجهة الوزن بوصفه عاملا تجميعيا ، والكل يترابط في سبيل العطاء الجمالي (١).

إن هذا كله ليس بعيدا عما ذهب إليه " جاستون باشلار " الفيلسوف الفرنسي صاحب نظرية في الخيال ، والصورة الشعرية ، إذ يرى أن الصورة الشعرية لا توجد قبل أو بعد اللغة ، وإنما تعيش في تطابق تام معها ، لذلك لا يجدر بنا ترجمتها ، وإنما ينبغي أن ننظر إلى القصيدة على أنها المكان الأمثل الذي تتضوع فيه الصورة وتحيا ، إن موطن الصورة ليس الإنسان ، ولا التاريخ ، ولكن الكلمة نفسها ، الصورة مثل الكلمة تعيش في عالم الممكن وتأتيها من حيث لا ندري (٢).

أضحى من المؤكد إذن استحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى دون أن تفقد صوره كثيرا من المعاني ، إن الترجمة حينئذ تكون نوعا من العبث ، كما يقول :
" شيلي " ، فلو صح أن تلقى بزهرة البنفسج في البوتقة حتى تكشف سر لونها ، وأريجها لصح أن تنقل من لغة إلى أخرى مبدعات الشاعر (٣).

ولتترك : " لا يرئست فشر " مهمة السبب الذي يجعل ترجمة القصيدة من لغة إلى أخرى نوعا من العبث ، فهو يقول :
" لكل كلمة مكانها في القصيدة ككل ذرة في البلورة ، وذلك ما يحدد شكل القصيدة ، وبناءها ، وإذا جرى في مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا ، أو غير جوهري ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، وبالتالي تضيع صوره الاستعارية ، فإن بناءها وشكلها يمكن أن يتحطما ، وإن كيانها المتبلر يمكن أن يتحول إلى كتلة لا شكل لها (٤) .

وفي نهاية هذا التفصيل والتحليل ، قد يتبادر إلى الذهن سؤال مهم وهو ، " هل هذا يعني سد الباب أمام شرح الاستعارة ؟ "

-
- ١ - راجع بناء لغة الشعر لجون كوين ص ٥٥ .
 - ٢ - نظرية الخيال عند جاستون باشلار : ضمن مباحث مجلة عالم الفكر ١٩٨٠ عدد سبتمبر - ترجمة الدكتور محمد الكردي .
 - ٣ - دفاع عن الشعر (لشيلي) ص ١٠٨ .
 - ٤ - إيرنست فشر : ضرورة الفن - ترجمة أسعد سليم / ٢٢١ .

وأجيب فأقول : لا اشك في أن الشرح والتفصيل أساس الاستعارة ، على الرغم من أنه لا يعد معادلاً للتعبير الاستعاري في المعرفة ، ويمكن أن يكون قيماً ومثمراً ، ويفيد المعرفة بالاستعارة ، ولكنه لا يفيد المعرفة التامة بأصولها ، وجوهرها ، وأجوانها ، على ذلك فإن ترجمة الاستعارة سواء أكان بطريق نثرها أم بنقلها من لغة إلى أخرى ، أولى بنا أن نسميها " تفسيراً " : لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتكوين الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته ، وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة تلك التي أضفاها الخيال ، والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها ، أو مراعيها بشكل تام .

الحكم الخامس :

وبوساطة " الحص " لفت شيخ بلاغتنا عبد القاهر إلى حكم آخر من أحكام الاستعارة يختص بطبيعة تركيبها ، وأنها تقوم عليه ، لا على التحليل والتركيب ، وإني لأرى هذه الحكم مرتبطاً بالحكم السابق ، فقد ذكر أنها لا تتحلل إلى أجزائها التي تألفت منها ، ذلك لأن التحليل يفقدها معناها ، وجمالها ، ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي ، وإثارة الإعجاب ولقد مثل عبد القاهر لذلك بقول " زهير "

صَحَا الْقَلْبَ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بِاطِلَةَ : وَعَرَى أُرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلَهُ (١)

وهنا لا نستطيع أن نثبت نواتنا ، أو شبه الذوات يتناولها الأفراس والرواحل في البيت على حد تناول " الأمد " الرجل الموصوف بالشجاعة... ، وليس إلا أنك أردت أن الصبا قد ترك وأهمل ، وفقد نزاع النفس إليه وبطلت ، فصار كالامرئ ينصرف عنه ، فتعطل آتاه ، وتطرح أداته ، كالجهة من جهات الممير نحو الحج أو الغزو أو التجارة ، يُقْضَى منها الوَطْرُ ، فَنُحِطَ عن الخيل التي كانت تُركب إليها لِيُؤَدَّهَا ، وتلقى عن الإبل التي كانت تُحْمَلُ لها فَنُؤَدَّهَا (٢) .

ومثل أيضاً بقولهم : " هو مَرَّخَى العنان ، ومُلْقَى الزَّمام "

١- الأسرار / ٤٨ - مع ملاحظة أن عجز البيت إنما هو مأخوذ من قول (طفيل الغنوي) :

وَأَصْبَحَتْ قَدْ عَفَلَتْ بِالْجَهْلِ أَهْلُهُ : وَعَرَى أُرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلَهُ

وقد احتذاه زهير - راجع ديوان " طفيل الغنوي " بتحقيق المستشرق " كرنكو " ط لندن ١٩٢٧ / ص ٨٢ .

٢- الأسرار / ٤٨ .

إذ لا وجه لأن تروم شيئا تجرى العيان عليه ، ويتناولها ، بل المعنى على انتزاع الشبه من الفرس في حال يرخى عنانه ، وان ينظر إلى الصورة التي توجد من حاله تلك في العقل ، ثم يجاء بها ، فيعارها الرجل ، ويتصور بمقتضاها في النفس ، ويمثل (١)

إن هذا الذي ذكره عبد القاهر يحيلنا إلى ما سبق أن قاله في موضع آخر من أن " المعنى يؤخذ من مجموع التلقي " (٢) وفي كثير من الاستعارات نرى المعاني التي يتناولها الشاعر بالتفكيك ، وإعادة التركيب تصبح في الاستعارة جديدة ، وإن هذه الجودة المتخيلة ، هي مصدر ما في الاستعارة من قوة بحيث لا نستطيع تذوقها إلا بتناولها كما هي دون تعويل على أجزائها الأولى التي تركبت منها ، فالاستعارة لا تقوم في نظر شيخنا على حدود العقل المعتادة ولا يمكن فهمها على هذا الأساس الخالص ، لأن أوضح خاصية للشاعر هي مجاوزة تلك الحدود ، فالاستعارة بنت الحدس (٣) ، كما نفهم من كلامه .

والحدس ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة النافذة ، وتعاطف يتجاوز مجرد المشابهة ولا يتقيد بها حرفيا .

إن صعوبة فك وتركيب مثل هذه الاستعارات السابقة وغيرها كثير ، قائم على أساس أن سياق الاستعارة مركب عضوي ، لا منطقي ، فالتركيب المنطقي موصوف بالآلية ، أجزاؤه مستقلة ، أما التركيب الفني العضوي فيعني أن علاقة الجزء بالجزء تتضمن - في ذاتها - علاقة الجزء بكل التعبير ، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بوساطة ما بينها من تفاعل (٤).

-
- ١- الأسرار / ٤٩ .
 - ٢- الأسرار / ٥١ - والحدس هنا لا يعني الظن والتخمين ، وإنما يعني سرعة الانتقال في الفهم ، أو هو ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة الشفافة التي لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجي ، وتقترب الكلمة من البديهية في تعريف الراغب الإصفهاني حيث يقول : إنها معرفة تجى بلا فكر ولا قصد (راجع هامش ١٤٠ من الصورة الأدبية) .
 - ٣- راجع الأسرار / ٣٦٠ .
 - ٤- الصورة الأدبية للذكور ناصف ص ١٤٢ .

ولم لا ؟ وهي صورة تنبثق من إحساس عميق ، وشعور مكثف ، يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نمق خاص ، هو خروج على النمق المعجمي في الدلالة ، والنسق الوظيفي في التركيب ، وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة وتركيبها أو أسلوبها أو سياقها ، إنما هو نتيجة للحظة كشف ، مما يعني أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر ، لحظة الكشف نفسها ، لذا فإنها عند " عزيزاباوند " الصورة التي تمثل مركبا ذهنيا أو عاطفيا في لحظة من الزمن (١).

وعلى هذا يقتضى الفهم العضوي لبنية الاستعارة أن نقول : إنها تقدم إلينا حدودا لا وجود كامل لها في خارج التعبير الذي أنتجته هي نفسها ، ومن ثم كان تفسير المجاز أمرا محفوقا بالصعاب ، كما يقول الدكتور مصطفى ناصف (٢).

وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة ، دليل على أن من الاستعارات أو الصور القولية الفنية ما يمكن أن يتألف من أجزاء بهذه الصورة التي تحتاج إلى الاختيار ، وأن هناك أنواعا من النسب بين الألفاظ يعين على تحقيقها ما توافر في الأديب شاعرا ، أو ناثرا من صنق الرؤية ، وصحة الإدراك ونفاذ التأمل ، وإلا فما الفرق بين هذه الاستعارة التي وردت في بيت " زهير " (٣) ، وقول " لبيد بن ربيعة " : (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها) ، فالثانية يمكن أن تنحل إلى الأجزاء التي تركبت منها (٤). وإن هذه العملية في رأي الدكتور " السيد أحمد خليل " ، كامنة في الصعوبة التي يجدها مفسر النص في تحديد هذه النسب تحديدا يصل بالمفسر إلى ذلك التطور الدلالي في عملية النظم نفسها (٥).

إننا إذا أردنا أن ننظر في الاستعارة تلكم النظرات الجزئية المتعاقبة خرجنا إلى شئ تعاقبه النفس ، إن الاستعارة تتجا وزعتبات الحسى والمعنوي فلا هي معنوية خالصة ، ولا هي حسنية صرف ، إنما الاستعارة تعبر عن " دنيا سحرية تجمع بين الظاهر والباطن ، الحسى والمعنوي " فليس من الدقة التامة ، إذن أن تسمى أقدام الزمن ، مثلا ، تجسيدا لمعنوي ، إنما يبدو أن الزمن ، والأقدام وغيرها مقولات متقاطعة ، وهذا التفاعل يخلق عالما متميزا من مدرك ذى قوام موحد ، إن الشاعر يعدل من فقه الزمن والأقدام ويرتفع على المعنى المعروف لكليهما ، محاولا خلق وحدة جديدة

١ - راجع الصورة والبناء الشعري ص ٢٨ - " ولوليم فان أو كونور " - كتابه النقد الأدبي - ترجمة صلاح إبراهيم ط بيروت ١٩٦٠ ص ١٠٣ .

٢ - الصورة الأدبية ١٤٣ .

٣ - الذي عجزه (وعزى أفراس الصبا وزواجه) .

٤ - الأسرار / ٤٧ .

٥ - د. السيد أحمد خليل : اللغة بين الأدب والتشريع / ٦٨ .

معقدة ، وعلى هذا النحو قد نفرض مشكلة الاستعارة بالكتابة التي يرتد فيها البلغاء إلى معنى المشابهة ، ثم يضطرون إلى أن يفترضوا أن المستعار حذف ، ورمز إليه بشيء من لوازمه ، كما هو الأمر في مذهب القزويني والمساكي أو جمهور البلغاء ، ذلك لأننا لا نميل إلى أن تكونمنية في بيت أبي ذؤيب :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ انْثَبَتْ أَظْفَارَهَا : أَلْقَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

مشبهة بالسبع في اغتيال النفوس ، أو هي السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً آخر غير السبع ، ولن نرى أن المكنية هي التشبيه المضمحل في النفوس المرموز إليه بآثبات لازم المشبه به للمشبه (وهذا الإثبات هو الاستعارة التخيلية) المقام أيسر من ذلك ، فالاستعارة لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة ، " وإنما هي العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر ، ويؤثره على التخيلات السانجة الأولى ، (التي قال بها " كولروج ") فقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية والسبع ، وأعطى لهذين العنصرين وظيفة جديدة ، ولقد غاب عن محلي الاستعارة أن العناصر التي يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلاً في الاستعارة جديدة ، وأن هذه الجودة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة ، وأن الشاعر عندما يبدع الاستعارة إنما يريد أن يعبر الحسى إلى الخيالي والفكرى . إن عمل الاستعارة الحقيقي أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث في الإدراك معنى التناقض والنظام . (١)

لذلك يحيل الشعر على الآثار الغائرة في النفس ، فيستعين بفاعلية الذاكرة في إرجاع العناصر الإنسانية بعضها إلى بعضها الآخر ، فتنزع الاستعارة إلى إعلاء الحسنة على " الشئنية " المستقرة الجامدة ، وفي وسعها إبان تعبيرها أن توحى بامتداد لا ينتهى يخص تجاربنا الباطنة عن الواقع بأكمله ، إذ تكشف الاستعارة على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدأب الشاعر على الكشف والتعبير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات إذ إنها المخرج الوحيد لشئ لا ينال بغيرها (٢)

إن النظرة إلى الاستعارة بوصفها صورة من الصعوبة حلّها إلى عناصرها ، وفكّها إلى جزئيات أمر مهم يعمل على تأمين مفسر النص حتى لا يحوم حول الظاهر ، وإن العدول عن هذا الضرب من التفكير في حقيقة الاستعارة " قد يصير سبباً إلى أن يقع قوم " في التشبيه " (٣) وذلك أنهم إذا وضعوا في أنفسهم أن كل اسم مستعار فلا بد

١- راجع للدكتور ناصف (الصورة الأدبية ص ١٣٨) وانظر الإحالة إلى كتاب ريتشاردز " فلسفة البلاغة " وغيره .

٢- راجع الصورة الأدبية ص ١٤٧ / ١٥٠

٣- يعنى به هنا تشبيه الخالق عز وجل على وجه التحقيق بالمخلوقات الحادثة .

من أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه يتناوله في حال المجاز ، كما يتناول مسماه في حال الحقيقة ، ثم نظروا في نحو قوله تعالى : " وَلَقَدْ صَنَعَ عَلَىٰ غَيْبِي " (١) و " وَأَصْنَعُ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِيَا " (٢) فلما لم يجدوا للفظه " العين " ما يتناوله على حد تناول " النور " مثلا للهدى والبيان ، ارتكوا في الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضى بهم إلى الضلال البعيد ، وارتكاب ما يقدح في التوحيد ، ونعوذ بالله من الخذلان " . (٣)

كل ذلك معناه أن الاستعارة تعبر عن فكرة مركبة ، لا بطريق التحليل أو التجريد ، بل بطريق الإحساس المباشر بالعلاقات الموضوعية بين الأشياء ، وها هوذا السبب في أن أنواع التخيل والتراكيب الاستعارية " لا يكاد تجيء فيه قسمة تمتو عبه ، وتفصيل يستغرقه " (٤) - فهو لا يكاد يحصر إلا تقريبا ، ولا يحاط به تقسيما وتبريا ، ثم إنه يجيء طبقات ويأتى على درجات (٥)

وعن دقة الصنع والتراكيب ، مما يميز الحاذق الصانع ، والمُلهِم المزيّد ، يقول عبد القاهر :

" وإنما الصنعة والحقق ، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تُجمَعَ أعناق المتناثرات والمتباينات في رتبة ، وتُعَدَّ بين الأجنيات معاقدَ نَسَبٍ وشُبُكَةٍ ، وما سُرِفَت صنعة ، ولا ذُكِرَ بالفضيلة عَمَلٌ إلا لأنها يحتاجان مِنْ دَقَّةِ الفكر ولُطْفِ النظر ، ونفاذِ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات ، وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة ، فانك تجد الصورة المعمولة فيها ، كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافًا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلازم بينها مع ذلك أتم والانتلاف أبين ، كان شأنها أعجب والحقق لمصوِّرها أَوْجَبَ . (٦)

إن القيمة في هذا الضرب من التصوير على حد التمثيل والاستعارة لا يتحقق لكل شاعر إلا لمن لم يُعن بما تنال الروية ، بل بما تعلق بالقلب والروية ، والعقل فلم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحوها الأمكنة بل من حيث تعيها القلوب القِيْطَةُ ، ثم يضع شيخنا شرطًا مهما للجمع بين المتباينين ، وهو " أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شيها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما مذهبًا ، وإليهما سبيلا ، وحتى يكون انتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث " العقل والتحمس " في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فاما أن تستكره "

١- سورة طه " ٣٩

٢- سورة هود ٣٧

٣- الأسرار / ٥٠ / ٥١

٤- الأسرار / ٢٧٥

٥- السرار / ١٦٧

٦- راجع الأسرار ١٤٨

الوصف وتُروى أن تُصوّرهُ ، حيث لا يُتصور ، فلا ، لأنك تكون في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق ، يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمونه ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة . (١)

وهذا معناه أن الحُسن الاستعاري يتولى إدراك الجوانب الروحية للعالم المركب ، عالم الشخصية الإنسانية ، وأثارها ، لذلك وصفت الصورة الاستعارية بأنها شعربة ، ومركبة ، وموحية ، وغير قابلة للنشر ، فضلا عن أنها روحية .

لذلك يقول (أمبيسون) في تتبعه تحليل الأب (براون) الاستعارة :
إنه لا يمكن الجزم بالحقيقة الثابتة التامة في التعبير الاستعاري ، ثم إن المشغوفين بتحليلها هم الذين يذهبون إلى أنها من باب التلوين (٢).

أو لم يقل عبد القاهر من قبل هؤلاء : " فليس معاني النحو معاني الفاظ فيُتصور أن يكون لها تفسير " (٣).

أو لم يقل أيضا : " ولا يزال من معنى المُفسّر شيء لا يكون إلى العلم به سبيل " (٤).

أما " جون مدلتون مري " فيقول :

" يمكننا القول بأن عالم الخيال الحق تتكون مادته الأساسية من تلك المعجزات ، ولا يستطيع " التحليل العقلي " أن يقتحمها ، وعلى العقل المفكر أن يتحول تحولا شاملا ، ويصل إلى درجة يفقد معها ذاته ، ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن يتفهم موضوعات الخيال ، ولو استفاد العقل بقدرته الأصلية ، وحاول فهم محتوى عالم الخيال لفشل في ذلك فشلا ذريعا ، فعالم الخيال عالم تلتحم فيه الخصائص متخفية هوة التصنيفات التي تنقسم . وتنسج عالم الإدراك العقلي (٥)

١- الأسرار / ١٥١.

٢- راجع للدكتور ناصف / الصورة الأدبية / ١٣٢ / ١٣٤ .

٣- الدلائل / ص ٤٥٢ .

٤- السابق / ٤٢٦ .

٥- الاستعارة " لمري " - ترجمة د. عبد الوهاب المسيري . مجلة المجلة ص ٤٨ .

يضاف إلى ذلك ، أن الصورة الشعرية وخاصة " الاستعارة " ، لا تفهم أحيانا إلا على أساس بعض التجارب ، وبعد قليل من ملاحظة العالم ، فهناك بعض الصور الدقيقة التي تظل غامضة على من لم يمارس الاحتكاك ببعض المشاهد والظواهر الطبيعية ، إذ إن من خصائصها إطلاق الذهن نحو أفاق عليا من التحديد والحرية ، والتماس المنفعة القصوى في استخدام الملكات التي يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق ، هذا فضلا عن أنها تثير الخيال ، وتدفعه إلى تصورات عينية ، قد تنتهي إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقد ، إلا أنها ينبغي أن تعطي إحساسا بما هو ممكن ، لذلك فهما يحتاج إلى الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة والشفافية (١).

هذا ، وبلغتنا " جون ملتون مري " إلى فكرة مهمة مؤداها أن الكلمات التي تستخدم نوعنا هي كلمات تستعمل لتحليل مباشر ، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة ، ولكي نعبّر عن هذه الصورة تماما ، فإننا نلجأ إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها ، كأي وصف تفصيلي يمكن أن يستهان فيه بالتشبيه أيضا ، أما " الاستعارة " ، فإنها عكس هذه العملية التحليلية ، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، إنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية ، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مساوٍ محسوس (٢).

ثم يأتي " هيربرت ريد " قائلا : " والقول بأن الاستعارة نتيجة التمتع طلبا لصفة دقيقة هو قول مضلل ، ذلك أن الدقة التي ننشدها هي دقة مساواة ، لا دقة وصف تحليلي ، حيث إن النثر هو فن الوصف التحليلي في الأساس ، فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر " (٣)

واعتقد أن كلام " هيربرت ريد " ليس جديدا ، فإن " ابن سينا " في المقالة الرابعة من الفن الثامن من الجملة من منطق (الشفاء) يصرح بأن المجاز ، والاستعارات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة ، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر .

١- انظر ما كتبه الدكتور صلاح فضل عن الخصائص العامة للصورة في كتابه " نظرية البلاغة " ص ٣٥٧ .

٢- هيربرت ريد : معنى الفن / ١٢٨ .

٣- Read : English prose of style P. 25 .

وينبغي للخطيب إذا أراد أن يستعير " ويغير " أن يأخذ الاستعارة من جنس مناسب لذلك الجنس محاك له غير بعيد منه ولا خارج عنه (١)

معني ذلك أن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواعمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، لأن النثر كما يقول (مري) : يمنحنا وقتاً لكي نناقش فيه التشبيهات التي ستتحمل تمحيصنا الشديد ، إن كانت دقيقة وموحية ، وهذا مما يوضح لنا وظيفة الصورة ، فهي في الشعر غيرها في النثر ، فالاستعارة في الشعر تعد أساساً وسيلة لاستشارة إحساس غامض ، متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به أنها رُوحية ، يمكنها الإحاطة بالروح الجوهرية للأشياء ، مما لا يكون هدفاً من أهداف النثر ، لذلك فالصورة في الشعر مركبة أساساً وموحية بينما هي في النثر محددة ، واضحة الأبعاد .

« ها هي ذي " أحكام الاستعارة " وكلها تدور في فلك واحد إطاره ومرتكزه أن الاستعارة صورة شعرية مبنية على الخيال معبرة عن العالم الداخلي للأديب ، لا يتيسر له أن ينقل تجاربه في شكلها الكلي إلا إذا اعتمد عليها ، وهذا مصدر ما فيها من روعة الإيحاء ، والخيال الرحب الممدود ، لذا فرادة عالم الخيال الحقيقيون قلائل ونادرون ، وهم خير من يملك ناصية الاستعارة معتمدين على ما تجلبه خبرتهم من هذا العالم القريب البعيد ، مما يفصح عما في قلوبنا ، وربما يحيرها ، أو يريح نفوسنا مما يحدث فيها من " دغذغة نفسانية " ، وأعتقد أننا مهما حاولنا الإفصاح عن مضمون الشعرية الاستعارية - إن صح التعبير - فإننا ولا بد واجدون فيه بقية سرّنيّ عن الفهم مما يشي بأن الحقيقة قد تكون شيئاً مابينا لما نعرفه ، ولذا لم تعد الترجمة كالأصل ، ولم يعد التفسير كالمفسّر .

« ولقد قضت الأحكام التي تناولناها في هذا الفصل أيضاً بأن جوهر الاستعارة لم يعد كامناً في مجرد لفظ استعير من مكانه ، بل أضحت صورة لبنية متفاعلة من داخلها ، ومتفاعلة مع دوائر التصور الأخرى من حولها ، وهو سياقها الذي انتظمت فيه ، مما يؤكد جانب المعني فيها ، وقد غدت أقرب إلى التعبير غير المباشر عن غرض يمكن بلوغه مباشرة إذا احتكنا إلى مجرد مسألة التشابه قولاً سطحياً تقريباً ، لا يفي بالغرض منها ، مع التأكيد على أن تعبيرها عن موقف جزئي معين قد تتجاوزه إلى أمهات

١ - ابن سينا : راجع المقالة الرابعة من الفرس الثامن من الجملة الشفاء لابن سينا ٢ - ٢ . مخطوطة جامعة القاهرة رقم ٢٦٠٥٣ من ص ١٨٢ - ١٨٧ .

تصورات المرء للحياة جملة ، ومن هنا لم يستقم لها التحليل ، ولا يمكن الجزم بالحقيقة الثابتة التامة في التعبير بها ، إننا " لا يمكن إغفال التداخل فيها بين المحواس ، ذلك الذي يشيع علاقات جديدة ، فضلا عن أننا لا يمكن إغفال الفاعلية الناتجة عن هذه العلاقات في صورتها التركيبية التي تعبر عن تداخل منافع الخيال فيها تعويضا عن نقص كل حاسة بمفردها ، فإن القوة التركيبية أكبر من قوة العناصر المتعاضدة الداخلة في تكوينها " (١)

ولم لا ؟ ، وقد اضطر (ابن جني) (٢) ، ثم عبد القاهر من بعده (٣) وهما نحويان إلى التحليل التوقي لمعنى الصورة في الابيات المنسوبة لكثير عزة (ولما قضينا من منى كل حاجة) ، وقد عنيا بالبيت الاخير منها ، وهو مربص الاستعارة ، ذلك ان النقاد العرب ، وعلى رأسهم (قدامة بن جعفر) (٤) لم يفصح عن أي تنوير في الصورة غافلا عن فاعلية الاستعارة في سياقها في كتاب يبحث في " نقد الشعر " ، وقد ركز على استنباط المادة أو المعنى . بوصفه فكرة محددة ، أو قيمه خلقية أو فلسفية ، وعبروا عن المعنى العاطفي في كثير من الأحيان بأنه من قبيل اللفظ الرائع ، والتأليف الجيد ، تعبيرا مرسلا مسطحا ، ولذلك تشرذم السياق ، وانزوت الاستعارة ، في ركن اللفظ ، مما اضر بقضيتها عندهم ، ودورها في إنكاش نار المعنى ودفعه ، والمواقف ، ومن ثم شحب الإدراك العام لقدرتها على التخصيص ، واستقلالها بالتميز بوصفها عنصرا أصيلا في الشعر يتعلق بجانب جوهري في طبيعة الإنسان وعلاقته بلغته ، وبكل ما في حدود الحياة والفكر الإنساني ، فمن خلال صورها يعرف الشاعر كيف يجد في خبرته ما يهم غيره ، مما هو ذو مغزى من التجربة الإنسانية العامة ، مما يجعل الصورة الاستعارية دالة حقا ، ولها عند كل الناس قبول .

لم تعد الاستعارة من منظور " بديع " " ابن المعتز " مثلا أكثر من وضع جديد لنماذج سابقة ، قياسا على مدلول البديع عنده بوصفه تغييرا في إخراج المعاني القديمة وحسب (٥) .

-
- ١- راجع الصورة الأدبية للكتور ناصف ١٣٤ / ١٣٥ .
 - ٢- راجع الخصائص ج ١ / ٢٢٥ وما بعدها .
 - ٣- راجع عبد القاهر في الأسرار / ص ٢٠ - وفي الدلائل / ٧٤ / ٧٥ .
 - ٤- راجع نقد الشعر لقدامية - تحقيق كمال مصطفى / ص ٣٥ .
 - ٥- راجع للكتور محمد مندور " النقد المنهجي عند العرب " ص ٣٧ + ٥٥ وللكتور ناصف / الصورة الأدبية ص ٩٤ .

ومن هنا تحدد مفهوم المعنى فيها باهتا جامدا لا يكاد يبرح مكانه في ظاهر لفظها ،
ذلك لأن الاستعارة لم تعالج على أنها مركّز علاقة بين خبرات الشاعر ، ومصدر
الإثارة الوجدانية لديه ، وهي من قبيل ما يدرك بنشاط العواطف والأحاسيس .

من هنا وجدنا باحثا جادا مثل " الزمخشري " (١) يفهم الصورة فهما تخييليا أدرك
من خلاله صعوبة استخراج الحدين في بعض نماذج الاستعارة ، لأن عناصرها
الدقيقة المركبة ، لا وجود لها في خارج هذا المثال أو ذاك ، ولأنها ليست تركيبا
عقليا فيسهل تفكيكه إلى عناصره ، من هنا رأيناه يعّدّ بمصطلح " التخييل " في
معالجة صور التمثيل والاستعارة ، على وجه الخصوص – مما يجعل تصور المعنى
أكمل وأقدر على النفاذ إلى طبيعة العمل الأدبي .

لقد وجد في مصطلح التخييل حلا لمشكلات كثيرة ، أهمها أنه يعصم من الأخذ
بالظاهر مما يدفع المتأمل للصور الاستعارية والتمثيلية إلى المكابدة ، والتأويل
لمعرفة المخبوء وراء هذا الظاهر ، الذي لا سبيل إلى معرفة كنهه إلا بالتأمل
والتخيل ، وإعمال الفكر والنفس معا .

١- راجع الكشف للزمخشري ج ٢ ص ٢٧٠ / راجع ج ٣ ص ٢٤٩ / ٢٥٠

الباب الثاني

علاقة الاستعارة بفنون بلاغية أخرى

الفصل الأول : الاستعارة والتشبيه .

الفصل الثاني : الاستعارة والمجاز .

الفصل الثالث : الاستعارة والكناية .

الفصل الأول

الاستعارة والتشبيه :

التشبيه الإخبار بالشبه ، وهو اشتراك الشئين في صفة أو أكثر ، ولا يستوعب جميع الصفات (١) ، أو هو الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب عن الآخر بأداة التشبيه ، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة (٢) ، أو هو وصف صفة الشئ بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه (٣).

أو هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى بالكاف ونحوه ، أو هو الجمع بين الشئين أو الأشياء بمعنى ما بوساطة الكاف ونحوها ثم لا بد من إجماع الطرفين في وصف يكون دالا على الاجتماع وعلمًا دالا على المبالغة ، وهو ينقسم إلى مفرد ، ومركب والمفرد ما كان الشبه مقصورا على تشبيه صورة بصورة من غير زيادة ، أو صورة بمعنى ، ويعني بالمركب ما كان التشبيه فيه تشبيها لأمر بأمرين أو بأكثر من ذلك أو تشبيها لأمرين بأمرين أو أكثر (٤).

والتشبيه فن من فنون الكلام ، وعنصر من عناصر الأسلوب ، يرسم صورة للحس والشعور فينتقل المعنى في وضوح كأننا نراه بأبصارنا ، ونلمسه بأصابعنا، ويعد التشبيه من أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة (٥) .

وهو جار في كلام العرب حتى لو قال قائل هو أكثره لم يبعد (٦) ، بل هو بحر البلاغة وسرها ولباسها ، وإنسان مقلتها (٧) ، وناهيك عما يزخر به الشعر الجاهلي من صوره الحسية التي تشير إلى حياة الجاهلية وعاداتهم وتقاليدهم ، فيصفون الفرس ، والناقة والبقرة الوحشية ، والرمح ، والسيف ، والديار ، والأطلال ، وما يشاهده البدوي في رحلته من آثار الكون ومشاهد الطبيعة ، ينقلها إلينا بإحساسه البرئ الخالي من التأمل .

١- التلويح : الأقصى القريب / ٤١ .

٢- الصناعتين (ط) / ٢٣٩ .

٣- العمدة (ج) / ١٩٤ .

٤- الطراز (ج) / ٢٦٦ / ٢٨٦ .

٥- ابن جوهب : البرهان في وجوه البيان / ١٣٠ .

٦- المبرد : الكامل ج ٢ / ٦٩ - ٧٠ .

٧- الطلوي : ج ٢ / ٣٢٦ .

والتعقيد ، فالتشبيه في العصر الجاهلي ، كان أقرب إلى الواقع الحمسي ، وأدنى إلى طبية الشعر بحالته التي عرف عليها من البساطة ، حتى إنه في كثير من الحالات يعد مظهرا من مظاهر البدائية في التفكير ، والنظرة الأولية في التعبير (١).

وجدير بالذكر أن العناية بفن التشبيه ، ودراسة أثره في صناعة الألب لم تقلت من أذهان كثير من العلماء بلاغيين ونقادا ، وأخص بالذكر المتكلمين في إعجاز القرآن ، هذا ، ولعل " الخليل بن أحمد " (ت ١٧٥هـ) من أقدم من تناولوا صور التشبيه وأدواته في حديثه عن التشبيه لم يصب الغرض منه ، وقد عرض له أيضا " سيبويه " (ت ١٨٠هـ) ، وضمن عرضه نقدا لأراء أستاذه الخليل في التشبيه (٢).

والذي يعني أن "الخليل" قد تناول التشبيه ، ونص عليه كما ذكر طرفيه ، وبذلك يتضح عدم دقة من قال : بأن " سيبويه " هو أول من ذكر التشبيه من العلماء (٣).

ثم يأتي من بعده "الفراء" (ت ٢٠٧هـ) (٤)، أما " أبو عبيدة " (٢٠٩هـ) فقد استطاع تناول التشبيه بطريقة أوفى من تناول " الفراء " إياه ، فقد عالج "أبو عبيدة" موضوع التشبيه معنيا في درسه بذكر الطرفين والوجه ، ولم يكن الفراء سباقا في هذا المضمار وإنما سالكا طريق أبي عبيدة ، بل إن " أبا عبيدة " كان أكثر تفصيلا منه ، ، مما حدا بالذكور عبد القادر حسين إلى أن يرد على ما ذهب إليه الدكتور زغلول سلام من أن " الفراء " بوضع يده على طرفي التشبيه ، ووجهه قد قام بخطوة جديدة في فهم التشبيه عجز أبو عبيدة عن فهمها (٥) .

وللتشبيه تعريفات كثيرة لا تخرج في جوهرها عن مثل ما مر ، وهو في نظر بلاغي مثل " عبد القاهر " " أن ثبت لهذا معنى من معاني ذاك ، أو حكما من أحكامه ، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد ، وللحجة حكم النور في أنك تفصل بها بين الحق والباطل ، كما تفصل بالنور بين الأشياء (٦).

ومن الملحوظ أن هذا التعريف يوضح وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقة وحده ، وبعمامة فإن لنا وقفة مفصلة مع " عبد القاهر " بعد .

١- انظر مقدمة (الجمان في تشبيهات القرآن) - لابن نالها البغدادي .

٢- الكتاب / ج ١ / ١٨١ / ١٠٦ / ١٠٩ .

٣- د. حفني شرف : راجع الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق ص ٥٩ .

٤- الفراء : معاني القرآن / ج ١ ص ٣٨٢ / ١٧ + ج ٢ / ٣٣٠ .

٥- د. زغلول سلام : راجع محثه أثر القرآن في تطور النقد العربي / ٧٥ .

٦- الأمراء

وإن أهم ما يمكن بحثه في هذا الجزء من الدراسة هو ما كان هنالك من خلط بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة ، فضلا عن تنبه بعض البلاغيين ووعيتهم إلى الفصل التام بين الاستعارة والتشبيه وهذا ما سنناقشه ليتأكد لنا في النهاية أن الاستعارة أساسها التشبيه ، لكنها ليست التشبيه عينه بصراحته ، وحقيقته ، وهذا منطلقنا لإقرار أن التشبيه ليس من المجاز كما لهجت رؤية بعض البلاغيين ، مع أن البون شامع بين صورتيهما .

فابن الأثير مثلا (٦٣٧هـ) يعالج هذه القضية معالجة علمية ناضجة مستفيدا من خلاصه بحوث من سبقوه (مثل عبد القاهر) ، والقاضي الجرجاني ، إذ يرى أن التشبيه مضمّر الأداة يحسن تقدير الأداة فيه ، أي أنه لا يتغير بتقديرها فيه عن صفته التي اتصف بها من فصاحة وبلاغة ، وليس كذلك " الاستعارة " فإنها إذا قدرت أداة التشبيه فيها تغيرت عن صفتها التي اتصفت بها من فصاحة وبلاغة (١) .

ثم إن التشبيه مضمّر الأداة ابغ من التشبيه المظهر وأوجز (٢) ، وهو يعترف بما في التشبيه مضمّر الأداة من إشكال في تقدير أداته ، خاصة في بعض المواضع (٣) ، لذلك رأيته يصفه بأنه " من بين أنواع علم البيان مستوعر المذهب ، هو مقتل من مقاتل البلاغة " (٤)

ولعل أهم ما يلفت النظر أن " ابن الأثير " قد قسم التشبيه محذوف الأداة إلى خمسة أقسام ، جعل فيها ، القسم الخامس نوعا يرد على وجه المثل المضروب .

ويورد لذلك قول " الفردق " :

قَوَارِصٌ تَاتِبْنِي وَتَحْتَفِرُونَهَا : وَقَدْ يَمْلَأُ الْقَطْرُ الْإِنَاءَ فَيُفْعَمُ .

ويعلق على البيت قائلا :

" فإنه شبه القوارص التي تاتيه محتفرة بالقطر الذي يملأ الإناء على صغر مقداره ، يشير بذلك إلى أن الكثرة تجعل من الصغير أمرا كبيرا ، وهذا الموضع يشكّل على كثير من علماء البيان ، ويخلطونه بالاستعارة " (٥)

١ - المثل السائر / ج ٢ / ص ١٢٠ .

٢ - المثل السائر / ج ٢ - ١٢٠ .

٣ - المثل السائر / ج ٢ / ص ١٢١ .

٤ - المثل السائر / ج ٢ / ١٢٢ .

٥ - المثل السائر / ج ٢ / ١١٥ .

معنى ذلك ، أن ابن الأثير لم يخلط بين التشبيه والاستعارة فكأن كل منهما مستقل عن الآخر عنده .

واضيف فأقول :

إن " ابن الأثير " على حق ، وتصريحه بإشكال مثل هذه الصور على علماء البيان صحيح ، إذا ما تبينا أن صورة التشبيه هنا وجدناها من قبيل التشبيه التمثيلي الضمعي الذي لا تظهر أداته ، ولا يصرح بطرفيه بل يلحان فيه ، ثم إن الوصول إلى وجه الشبه مما يحتاج إلى عمق في التأمل ، ودقة في التأويل . ففي بيت الفرزدق ، شَبَّهَتْ هَيْئَةَ الْقَوَارِصِ فِي كَثْرَتِهَا ، تَأْتِيهِ مُحْتَقِرَةٌ لِبَسَاطَتِهَا وَتَفَاهُتُهَا وَصَغَرُهَا ، بهيئة الإناء الذي أفعم بالماء قطرة صغيرة بعد أخرى ، والجامع بين الطرفين كثرة الأمور الصغيرة يترتب عليها الأمر الكبير ، إذ على الرغم من تفاهة هذه القوارص ، وصغر حجمها ، إلا أن كثرتها مع حالها هذه مما يسبب له ما لا يطيق من الوجود والتأمل .

وكأنى بالشاعر هنا قد جاء بالطرف الثاني من هذه المشابهة والذي يمثل الشطر الثاني من البيت " تعليلًا بلاغيًا تخيليًا " من خلال هذه المشابهة التمثيلية الضمنية والتي يُلَمَح فيها الطرفان دون أن يصرح بهما في وضوح وانكشاف ، ومن خلال وجه شبه لا نقف عليه إلا بتأويل وتخيل.

أما البيت كله " في رأيي " فيصلح في الوقت نفسه ليكون تمثيلًا مجازيًا أو تمثيلًا كأننا على حد الاستعارة " - بلغة عبد القاهر - فيضرب مثلا استعاريًا لكل حال مماثلة تكون فيها الكثرة من الأمور الصغيرة دافعا إلى الأمر الكبير الذي لا يحتمل .

ومثله مما يؤكد ما نحن بصدد قوله " أبى الطيب المتنبي "

فَإِنْ تَلَقَى الْأَتَامَ وَأَنْتَ مِنْهُمْ : فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ (١)

أراد أن ممدوحه فاق الأتام في الأوصاف الفاضلة ، إلى حدِّ بطل معه أن يكون واحدا منهم ، بل صار نوعا آخر يرأسه ، أشرف من الإنسان ، وهذا معناه ، أن يتناهى بعض أفراد النوع في الفضائل إلى أن يصير كأنه ليس منها ، وهذا أمر غريب يفنقر مَنْ يدَّعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة ، حتى جاء الشاعر بإثبات وجوده فقال : " فَإِنَّ الْمِسْكَ بَعْضُ دَمِ الْغَزَالِ "

وكأنى بالشاعر قد جاء بالشطر الثاني مشبها به ضمن تصور يلح فيه طرفا المشابهة دون ذكرهما صراحة ، فضلا عن خفاء وجه الشبه مما يحتاج إلى تأمل وتخيل وتأويل .

١ - ديوانه / ج ٣ - بشرح المكبرى / بيت ٤٥ / ص ٦٠ - وورد في الدلائل / ١٢٣ / ١٤٠

وها هوذا التشبيه التمثيلي الضمنى (وهو بخلاف التشبيه التمثيلي الصريح) ، وقد قام التشبيه هنا على " التعليل البلاغى " التخيلي ، فالممدوح فيه من الأوصاف الشريفة التي لا يوجد شيء منها في الدم ، وخلوه من الأوصاف التي كان لها الدم دما مما يفرد ويميزه عن بقية المخلوقين ، وذلك يحتاج إلى بيان ، فقد أبان بالشطر الثانى أن لما ادّعاء أصلا فى الوجود على الجملة على سبيل التعليل التخيلي ، وكان الشطر الثانى وهو المثبه به فى معادلة هذا التشبيه التمثيلي الضمنى إجابة لسؤال تقديره (ولم لا ؟) تعليلا لصحة دعواه وإثباتا لها .

إنه نوع من المشابهة التمثيلية التي يكتنفها الغموض ، ولكنه الغموض الذى يزيد المعنى شرفا وفضلا - على حد تعبير عبد القاهر (١) الذى كان البيت أحد شواهد على هذا النوع من الغموض .

أو ليس فى هذا التصور اجتماع الشيء ونقيضه فى أن ؟ بلى ذلك أن الممدوح من قومه ، ثم هو ليس منهم فى الوقت ذاته !! أو ليس فى هذا ما يثير الدهش والعجب ؟ بلى لأن الشاعر يمزق الصورة ، لينسج منها توافقا ، فإذا نحن فى النهاية أمام نقيضة نقض نفسها فى توافق المتقابل ، وتقابل المتوافق ، إنها صورة من صور الوحدة التي تنفتح على انقسام جديد لا يلبث أن يعود مرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من النظام .

لقد تبددت حيرتنا ودهشتنا عندما وجدنا المعادلة التشبيهية المتمثلة فى الطرف الثانى من هذه الصورة البيانية تؤكد تميز النقيض عن نقيضه : " فإن المصك بعض دم الغزال " ذلك أن الشاعر قد فاجأنا بما لا نتوقع ، وفتح لنا بابا من التأمل والكشف الشعري عن أصداد تجتمع ، ومتفرقات تتوحد فى أن تقوى التقابل ، ومن أجل ذلك كان التشبيه ضمنيا ، فيه من التعليل البلاغى ما رأينا ، بياغت ويدهش من خلال ابتداع التعبير ، ونسق الصياغة ، والإحالة فيه على الصورة ومنطق الشعور ، أو بمعنى آخر : إنه نوع من التعليل يؤسس على التقابل بين المعانى ، كما رأينا .

١- انظر الأسرار / ١٣٩ / ١٤٠ " ومصطلح التعليل التخيلي " لعبد القاهر وهو كما يقول : مقتن المذاهب ، لا يكاد يحصر ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، وهو على طبقات ودرجات (راجع الأسرار ص ٢٦٧ + ٢٧٥)

" وأبو تمام " عندما يقول :

وَطُولُ مَقَامِ الْمَرْءِ فِي الْحَيِّ مُخْلِقٌ : لِدِيَابِجَتِهِ فَاغْتَرِبَ تَتَجَسَّدُ
فَبَتَى رَأَيْتَ الشَّمْسَ زَيْدَتْ مَحَبَّةً : إِلَى النَّاسِ أَنْ لَيْسَتْ عَلَيْهِمْ بِمَرَمِدٍ (١)

يلزم الطريقة ذاتها في التشبيه والتعليل معبرا من خلال رؤيته الحياة ، ومنهجه فيها ، ذلك المنهج القائم على ضرورة الارتحال ، والاعتراب ، وتجديد المكان ، والزمان حتى يتجدد الوجه ، وتتغير الرؤية ، وينتقب الفكر من خلال تجدد الخلال والأصحاب ، والمعارف ، والنهي ، وغير ذلك مما يزيد من تفاعل الإنسان مع كل ما حوله في حياته ، وهذا كله ، ما يمثل هينة التركيب الأول . ثم تأتي هينة التركيب الثاني (في البيت الثاني) لتجيب عن سؤال تقديره ، أو مؤاده :

ولم لا ؟ فالشمس لا تبدو محببة إلى الناس إلا لأنها ليست أبدية بالنسبة لهم ، فهي تذهب وتجيء ، وتطلع وتختفي ، وتشتد وتلين ، وما هوذا سر التعلق بها دون شعور برتابه أثرها ، وثبات حركتها ظهورا ، أو اختفاء ، شدة ، أو ليونة .

ومثله تعليلا حسنا عبر صورة تشبيهية تمثيلية ضمنية قول " المعتنبي " أيضا يمدح " المغيث بن علي العجلي "

وَمَا أَنَا مِنْهُمْ بِالْعَيْشِ فِيهِمْ : وَلَكِنْ مَعْدُنُ الذَّهَبِ الرَّغَامُ (٢)

ومعناه ، ما أنا منهم ، وإن كنت حيا مقيما فيهم ، فأنا أفوقهم كالذهب مقامه في التراب ، وهو أشرف منه ويعلو عليه .

وها هو ذا " أبو تمام " يقول :
وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ قَضِيلَةٍ طَوِيَتْ : أَسَاحَ لَهَا لِمَسَانٍ حَمْسُودٍ
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ : مَا كَانَ يُعْرِفُ طَيْبَ عَرَفِ الْعُودِ (٣)

١- ديوانه (بشرح التبريزي) ج ٢ / ٢٦ بيت ٧ ، ٨ / ص ٢٣ + أخبار أبي تمام للصولي / ٦١ + ١٥٧ - وورد في الدلائل / ٩٨ - والديابجان : الخدان ، ويجوز أنه على الخدين ، لأنها في معنى الوجه وقد يحتمل أنه لم يرد الخدين ، بل جعل الديابجتين مثلا - وقد جربا مجرى البردين ، والثوبين ، فيكون الواحد والجمع في معنى واحد وعليه فقد أراد بالديابجتين ما يظهر من أمره ، لأن ملابس الإنسان يدل على باطنه .

٢- ديوان المعتنبي / ج ٤ / شرح العكبري / ق ١٣٩ / بيت ٣ / ص ٧٠ والرغام : التراب - والمعين موقع الإقامة ، وتغن بالمكان أقام به وتوطنه ولهذا قيل له (معين) بالكسر للدال ، لأن الناس يقيمون فيه .

٣- ديوان أبي تمام - بشرح التبريزي / المجلد الأول / ص ٣٩٧ (بيت ٤٦ / ٤٧)
وبعدما : لولا التخوف للعراق لم تزل : للخامس النص على المحشود

فقد وجد تعليلًا مقنعًا ، من خلال هذه المشابهة التمثيلية الضمنية لكيفية نشر الحساد فضائل محسودهم ، ، يتمنون زوال نعم الله عليهم ، وهم لا يدرون أنهم ينفعون حسادهم بنشر سجايأهم ، وفضائلهم ، وذلك بقوله عقب كلامه الأول الذى هو فى موضع هيئة المشبه (لولا اشتعال النار ...)

قضية وبرهان ، لكنه البرهان لا نستقبله بعقولنا الراحية وحدها ، وإنما نحسه بعواطفنا ، ونعقله بمشاعرنا عبر مخيلتنا ، إذ إن الشاعر يلوذ هنا بمنطق الشعر ذاته ، وهو منطق وجداني ينسج المتقابلات تتألف وتتواد ، وقد رحنا مع الشاعر نقتنص أبعاد المشابهة المركبة والمتضمنة فى الطرفين اللذين يلمحان ، ولا يُصرح بهما ، إنه نوع من التعليل يُؤسّس على التقابل بين معنيين ، بين مكوث الإنسان فى وطنه ، كما تمد الشجرة جذورها فى تربتها ريثما يأتى عليه زمان فيفنيه ، ويلم به شعو يضيئه ، وبين الاغتراب يحدد النفس ، ويزيح عنها ركام الرّثابة والخلل .

" وابن المعتز " عندما يقول :

اصْبِرْ عَلَى مَضْيِضِ الْحَسَوِ : فَإِنَّ صَبْرَكَ قَاتِلُهُ
فَالنَّارُ تَأْكُلُ نَفْسَهَا : إِنْ لَمْ تَجِدْ مَا تَأْكُلُهُ (١)

فتشبيه الحسود إذا صبر عليه ، وسُكت عنه ، وترك غيظه يتردد فيه بالنار التى لا تمد بالحطب حتى يأكل بعضها بعضا ، تشبيه تمثيلى ضمنى قائم على المقابلة بين حال الحسود ، وحال النار ، وقد جاء البيت الثانى ليعمل لفكرة البيت الأول تعليلا بلاغيا بوجه شبه يؤخذ من متعدد التركيب وهو إسراع الفناء لانقطاع مدد البقاء .

ومثله قول " البحرى " :

صَحَوْكَ إِلَى الْإِبْطَالِ وَهُوَ يَرَوْعُهُمْ : وَلِلْسَيْفِ حَدٌّ حِينَ يَسْطُو وَرَوْنُقُ (٢)

فالممدوح يروع الأعداء ، ويزلزل قواهم ، فى الوقت الذى تنبسط فيه أساريه من فرط بهجته بالنصر ، والاستخفاف بالعدو ، ثم تأتى المعادلة الثانية فى صورة هذا التشبيه التمثيلى الضمنى لتؤكد ذلك وتنبئه بوساطة الشطر الثانى بوصفه تعليلا بلاغيا تخييليا ، ولم لا ؟ فللسيف حد قاطع مميت كما أنه له مع ذلك بريقا ولمعانا أخذًا مُعْجِبًا حين يسطو قاتلا مهلكا .

١- فى الأسرار / ٩٦ / ٩٧

٢- فى الأسرار / ١٤١ ومن أمثلته أيضا قول أبى تمام :
لَا تُنْكِرُ غَطْلَ الْكَرِيمِ مِنَ الْيَقْنَى : فَالسَّيْلُ حَرْبٌ لِلْمَكَانِ الْعَلَى
(أخبار أبى تمام للصولى / ١٦٨ / وراجع الأسرار / ٢٦٧)

ثم بلفت " ابن الأثير " إلى أمر آخر مهم ، وهو أنه ، لا فرق بين أن نقول : هذا تشبيه ، أو هذا " تمثيل " ، إذ إنه قد وجد علماء البيان قد فرقوا بين التشبيه والتمثيل ، وجعلوا لهذا بابا مفردا ، ولآخر بابا كذلك ، وهما عنده شيء واحد ، لا فرق بينهما في أصل " الوضع " يقال : شبهت هذا الشيء بهذا الشيء ، كما يقال : " مثلته به " (١)

أما عن فائدته فيقول : إنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه ، وذلك يؤكد في طرفي الترغيب فيه أو التفتير عنه ، ففي قول " ابن الرومي " في مدح الصل وضمه :

تَقُولُ هَذَا مُجَاجَ النَّخْلِ تَمْدَحُهُ : وَإِنْ نَعِبَ قُلْتَ : ذَاهِقِي الزَّيْبِ (٢)

فقد مدح الشيء الواحد وضمه بتصرف التشبيه مُضمَر الأداة الذي خيل إلى السامع خيالا يحسن الشيء عنده تارة ، ويقبحه أخرى. (٣)

معنى ذلك أن " ابن الأثير " ينظر إلى المعنى اللغوي للتشبيه وهو " التمثيل " ، فيجعل التشبيه والتمثيل مترادفين ، ولا عَرُو في ذلك ، إلا أن اتساع الدرس البلاغي ، والاهتمام بالتخصيص في أبوابه دعا أولئك العلماء الذين أشار إليهم إلى أن يفردوا لكل مباحث خاصة مما أوجبه الأعراف البلاغية ، مع دقة النظر وسعة الإطلاع ، وتباين الشواهد ، حتى أضحي التمثيل أو التشبيه التمثيلي بتركيبه وهيئته هو المنتزع من اجتماع أمور عدة ، يتقيد البعض فيه البعض.

ثم يأتي " المعبرد " - ٢٨٥ هـ ، فيعقد بابا كاملا في كتابه " الكامل " يعالج فيه قضية التشبيه ، وقد أصاب فيه إما إصابة ، من حيث تقسيماته ، وشواهد ، تلك التي دلت على سعة فكره ، ورهافة ذوقه الأدبي ، وعلمه الغزير بطبيعة أساليب العرب في طرق القول ، مما كان له أثره فيمن جاءوا بعده . (٤)

وممن خلطوا بين التشبيه محذوف الأداة ، والاستعارة " أبو هلال العسكري " (٣٩٥ هـ) ، عندما عدَّ قول " الواواء الدمشقي " :

فَأَسْبَلْتُ لَوَلَوًا مِنْ نَرْجِسٍ وَصَفَتْ : وَرَدًا وَعَصَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرِّ

١- المثل السابق / ج ٢ / ١١٥

٢- المثل السابق / ج ٢ / ١٢٤

٣- السابق / ١٢٤

٤- راجع الكامل للمبرد (باب التشبيه)

من قبيل التشبيه ، ففيه - عنده - تشبيه خمسة أشياء بخمسة (١) ، مع أن البيت داخل في باب الاستعارة كما نرى ، مع توفر القرائن المانعة من أن يُراد من اللفظ المستعار معناه الأصلي .

والأمر نفسه نجده في أثناء معالجته بيت " امرئ القيس "

لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي وَسَلَفًا نَعَامَةً : وَإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ وَتَقَرِيبَ تَنَقُّلٍ

فقد حمله على التشبيه ، ولو لم يكن كذلك فسد الكلام من وجهة نظره (٢) ، مع أن الصورة استعارية كما نرى .

وممن خلطوا بين التشبيه محذوف الأداة ، والاستعارة ، " أبو محمد عبد الله بن محمد سعيد " المعروف " بابن سنان الخفاجي " (ت ٤٦٦ هـ) ، وقد استشهد على ذلك بقول الشاعر " أبي القاسم الزاهي "

سَفَرْنَ بِدُورًا ، وَانْتَقَبْنَ أَهْلَةً : وَمِثْنَ غُصُونًا ، وَالتَّقَنْنَ جَانِدًا

وقول الآخر : وهو " للواواء الدمشقي "

وَأَسْبَلْتُ لَوْلَاً مِنْ تَرْجِسٍ فَسَقْتُ : وَرَدًا وَعَصَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ (٣)

معلقا بقوله :

" وكلاهما " تشبيه محض ، وليس باستعارة ، وإن لم يكن فيها لفظ من ألفاظ التشبيه . (٤)

والملاحظ في شواهد " ابن سنان " أن القول الأول من باب التشبيه محذوف الأداة ، أما قول " الواواء الدمشقي " فينطوي على عدد من الاستعارات التصريحية التي توفرت فيها القرائن المانعة من أن يراد من اللفظ المستعار معناه الأصلي ، إذ استعار اللؤلؤ للدمع ، والنزجس للعين ، والورد للحد ، والعُنَاب للأنامل ، والبرد للمن ، وقرائن ذلك على الترتيب ، أسبلت ، وسقت وأخيرا عَصَّتْ .

وعلى هذا فقد خلط ابن سنان بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة بشكل لافت .

١- الصناعتين / ٢٤٩ وما بعدها

٢- الصناعتين / ٢٥٠

٣- سر الفصاحة / ١١٩

فقد شُبهن بالأهلة ، عند ليس النقاب بظهور حَوَاجِبِهِنَّ مَقُوسَاتٍ فَوَلَّهَ وَالْجَانِرَ : أولاد البقر الوحشي .

٤- سر الفصاحة / ١١٩

أما " الرازي " فخر الدين (٦٠٦ هـ) ، فقد عني بدر من التشبيه في الباب الرابع من كتابه " نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز " وقد قطع بأن التشبيه ليس " مجازاً " ، لأنه معنى من المعاني ، وله حروف ، وألفاظ تدل عليه ، فإذا قلت : زيد كالأسد ، وهذا الخبر كالشمس في الشهرة ، لم يكن منك نقل اللفظ عن موضعه ، فلا يكون مجازاً (١) ، وها هوذا الرازي الذي انتهى إليه شيخنا عبد القاهر ، مما انفصل فيه القول منفرداً فيما بعد .

وتأكيداً لما قاله الرازي ، رأيتُه يفرق بين " التشبيه التمثيلي " و " الاستعارة التمثيلية " المعروفين في البلاغة قائلاً :

وقد خصوا التشبيه المنزَّع من اجتماع أمور عدة ، يتقيد البعض بالبعض ، باسم " التمثيل " مثل قوله تعالى :

" مَثَلُ الَّذِينَ حَمَلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا ، كَمَثَلِ الْجَمَلِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا " وهذا مما لا يكون على حد الاستعارة . (٢)

أما " التمثيل " الذي هو على حد " الاستعارة " ، فكقولهم لمن يتردد في أمر من الأمور : " أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى " - والأصل : أراك في ترددك كمن يقدم رجلاً ، ويؤخر أخرى . (٣)

وعن " الأمثال " التي هي على حد الاستعارة ، يقول :

" إن المثل تشبيه سائر ، وتفسير السائر ، أنه يكثر استعماله على معنى أن الثاني بمنزلة الأول ، والأمثال لا تُغَيَّرُ ، لأن ذكرها على تقدير أن يقال في الواقعة المعينة إنها بمنزلة من قيل له هذا القول ، والأمثال كلها حكايات لا تغير . (٤)

وهذا معناه أن المثل بعد وروده في حقيقته التي قيل فيها أول مرة ، بوصفه حقيقة عن حكاية أو قصة ، أو مناسبة ، قد يستعار لحال مماثلة لمعناه ، على أساس أن موردَه هو المشبه به وأن مَضْرِبَه (الحال الجديدة المماثلة لمعناه) هي المشبه ، الذي يحذف لوجود مورد المثل بديلاً عنها ، فيكون حينئذ استعارة تصريحية تمثيلية .

١- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - تحقيق ودراسة د/ بكرى شيخ أمين (ط ١) ١٩٨٥ / ص ٢٢٢

٢- راجع نهاية الإيجاز للرازي / ٢٢٩ / ٢٣٠ (الجمعة ٥)

٣- السابق / ٢٢٩ / ٢٣٠

٤- نهاية الإيجاز / ٢٣٠

ومن أبرز المصنفين في علوم البلاغة ممن انفرد بجعل التشبيه البليغ - مطلقا -
 مسما من أقسام الاستعارة قولاً واحداً هو " سعد الدين مسعود بن عمر التفتازاني "
 (المتوفى ٧٩١ هـ) صاحب المختصر والمطول على التلخيص (١) وسيوضح لنا
 فيما بعد أن التشبيه البليغ (مضمرة الأداة) لا علاقة له بالاستعارة من قريب أو بعيد
 بعد أن حسم عبد القاهر مسألة هذا الفصل بعد أخذ ورد منه . مما سيتضح بعد.

وإذا ذهبنا إلى " القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني " ٣٦٦ هـ ، وجدناه يحسم
 مسألة الفصل بين " الاستعارة " و " التشبيه " البليغ عندما قال :
 " وربما جاء من هذا الباب ما يظنه الناس استعارة ، وهو تشبيه أو مثل ، فقد رأيت
 بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عد فيها قول " أبي نواس " :
 وَالْحَبُّ ظَهَرَ أَنْتَ رَاكِبٌ : فَإِذَا صَرَفَتْ عَيْنَهُ أَنْصَرَفَا

" ولست أرى هذا ، وما أشبهه " استعارة " ، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر ،
 أو الحب كظهر تديره كيف شئت إذا ملكك عنانه ، فهو إما ضرب مثل ، أو تشبيه
 شيء بشيء ، وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل ، ونقلت
 العبارة فجعلت في مكان غيرها . وملاكها تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له
 للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى ، حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يتبين في
 أحدهما إعراض عن الآخر . " (٢)

ولقد كان هذا القول من " القاضي الجرجاني " بمثابة " القياس " (٣) والأساس أو
 البذرة التي تعدها " عبد القاهر " بعد ذلك وحسم قياسا عليها قضية الفرق بين
 الاستعارة والتشبيه مما سيتضح بعد.

أما " يحيى بن حمزة الطوسي " (- ٧٤٩ هـ) فقد عرض تعريفات عدة للتشبيه ،
 والمختار منها هو أن يقال : هو الجمع بين الشينين ، أو الأشياء بمعنى ما بوساطة
 الكاف ونحوها ، فقولنا : (هو الجمع بين الشينين) يدخل فيه التشبيه " المفرد "
 وقولنا : " أو الأشياء " ليدخل فيه التشبيه " المركب " على أوصافه ومراتبه .

وقولنا : (بمعنى ما) عام لجميع الأوصاف كلها العقلية والحسية ، المفردة ،
 والمركبة ، وقولنا : (بوساطة الكاف) ليخرج العطف لأنه جمع بين الشينين أو أشياء
 لكن بغير الكاف ، ويخرج عنه مضمرة الأداة ، كقولنا : (زيد أسد) فإنه ليس من
 التشبيه الذي أوردناه في هذه القاعدة ، وإنما هو معدود في الاستعارة كم قررنا من
 قبل . (٤)

- ١- عد إلى تفصيلات ذلك وبيانه الكافي إلى مبحث (التشبيه البليغ ، هل يرقى إلى درجة المجاز ؟)
 للدكتور عبد العظيم المطعني / ص ٥٩ / ٦٠
- ٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه : ص ٤١ - وراجع دلائل الإعجاز ص ٥٠٧ / ٥٠٨
- ٣- انظر الأسرار ص ٣٢١ (فقرة ٢٧١)
- ٤- الطراز / ج ١ / ٢٦٣ / ٢٦٤

وهكذا نرى في تعريف " العلوى " بيانا كافيا لحدود التشبيه ، إلا أنه يخلط التشبيه بمضمرة الأداة (البليغ) بالاستعارة ، وهذا الخلط غير صحيح لأن الاستعارة مجاز والمجاز لا بد فيه من النقل ، ولا نقل في التشبيه البليغ سواء ذكر المشبه صراحة ، أو حذف ونوى تقديره ، وإى مذهب يخالف هذا مردود لما فيه من إهدار للقواعد والأصول التى ارضاها المحققون لهذا الفن قديما ومحدثين ، على حد قول الدكتور عبد العظيم المطعنى (١)

موقف الإمام عبد القاهر :

وفى الفرق بين التشبيه محذوف الأداة والاستعارة يحسم عبد القاهر هذه القضية ، بعد أخذ ورد منه (٢) وما يهمنى هنا ، ما انتهى إليه ، وقد اتضح لنا ذلك فى قوله :
اعلم أن الاسم إذا قُصِدَ اجراءه على غير ما هو له لمشابهة بينهما ، كان ذلك من وجهين :

أحدهما : أن تسقط ذكر المشبه من البين ، حتى لا يعلم من ظاهر الحال أنك أردته ، وذلك أن تقول : " عَنَتْنَا ظَهْبَةً " وأنت تريد امرأة ، " ووردنا بحرا " وأنت تريد الممدوح ، فأنت فى هذا النحو من الكلام ، إنما تعرف أن المتكلم لم يرد ما الاسم موضوع له فى أصل اللغة ، بدليل " الحال " أو إفصاح " المقال " بعد السؤال ، أو بفحوى الكلام ، ما يتلوه من الأوصاف مثال ذلك ، أنك إذا سمعت قول القائل :

تَرَجَّحَ الشَّرْبُ وَاعْتَالَتْ حُلُومُهُمْ : شَمْسٌ تَرَجَّلُ فِيهِمْ ثُمَّ تَرْتَجِّلُ

استللت بذكر الشرب ، واعتال الحُلوم ، والارتحال ، أنه أراد قِيَنَةً ، ولو قال :
" تَرَجَّلَتْ شمس " ولم يذكر شيئا غيره من أحوال الأيمن ، لم يعقل قط أنه أراد امرأة ، إلا بإخبار مستأنف ، أو شاهد آخر من الشواهد. وما هو ذا الضرب الذى يطلق عليه الإمام عبد القاهر اسم (الاستعارة) . (٣)

والثانى : أن تذكر كل واحد من المشبه والمشبه به ، فتقول : " زيد أسد " " وهند بدر " " وهذا الرجل الذى تراه سيف صارم على أعدائك " وقد كنت ذكرت أنه فى إطلاق " الاستعارة " على هذا الضرب الثانى بعض التشبيهة ، ووعدتك كلاما وهذا موضعه. (٤)

يقصد التشبيهة التى تعترى فهمنا ، هل هذا من وادى الاستعارة ، أو أنه تشبيه محذوف الأداة ؟

-
- ١ - راجع للدكتور عبد العظيم المطعنى : " التشبيه البليغ " ... (هل يرفى إلى درجة المجاز ؟)
 - ٢ - راجع مبحث د. المطعنى ، " التشبيه البليغ - هل يرفى إلى درجة المجاز ؟ وفيه تفصيل لهذا التردد ، وأثره فىمن جاءوا بعد عبد القاهر -
 - ٣ - الأسرار / ٣٢٠
 - ٤ - الأسرار / ٣٢٠

ولكى يفسر عبد القاهر كلامه هذا ، بدأ يقيس على كلام " القاضى الجرجاني " (١) فى " الوساطة " ، وهو ألا تطلق الاستعارة على نحو قولنا : " زيد أسد " : " وهند بدر " ولكن نقول : هو تشبيه ، وإذا قيل " هو أسد " ، لم تقل استعار له اسم الأسد ، ولكن نقول : شبهه بالأسد ، أو كأنك قلت : شبهه بواحد من الأسود . (٢)

ويعود فيقول : " وإن قلت فى القسم الأول : أنه تشبيه كنت مصيبا ، من حيث تُخبر عما فى نفس المتكلم ، وعن أصل الغرض ، وإن أردت تمام البيان ، قلت : أراد أن يشبه المرأة بالطيبة ، فاستعار لها اسمها " مبالغة "

وهو فى هذا الكلام يؤكد على أن التشبيه أَرْضِيَّة الاستعارة ، إلا أن الاستعارة ليست التشبيه بعينه .

ويعود الإمام عبد القاهر فى شرحه وبيانه الفرق بين قولنا : " عَنَتْ لَنَا ظَلِيمَةً " ، " وَزَيْدٌ أَسَدٌ " إلى " القياس البلاغى " وقد بين لنا الإمام وجه هذا القياس ، بإجابته عن سؤال ، أورده ، مؤداه ، " فما الفرق بين الحالين ، وقد جرى الاسم فى كل منهما على المشبه ؟ "

ويجب الإمام بقوله :
إن الفرق هو أنك عزلت فى المثال الأول الاسم الأصلى ، وأطَرَحْتَهُ ، وجعلته كان ليس هو باسم له ، وجعلت الثانى هو الواقع عليه ، والمتناول له فصار قصدك التشبيه أمراً مطوّياً فى نفسك مكنونا فى ضميرك ، وصار فى ظاهر الحال وصورة الكلام ويصْبَتُهُ ، كان الشيء الذى وضع له الاسم فى اللغة وتُصَوِّرُ كذلك . (٣)

وليس كذلك " المثال الثانى " ، لأنك قد صرحت فيه بذكر المشبه ، وتذكرك له صريحا بأبى أن تتوهم كونه من جنس المشبه به ، وإذا سمع السامع قولك : " زيد أسد " وهذا الرجل سيف صارم على الأعداء استحال أن يظن وقد صرحت له بذكر زيد ، أنك قصدت أسداً وسيفاً . (٤)

ثم يخلص إلى القول جازما : بأنه يجب الفصل بين القسمين ، فيسمى الأول : (عَنَتْ لَنَا ظَلِيمَةً) استعارة على الإطلاق ، ويقال فى الثانى (زيد أسد) إنه تشبيه . (٥)

١-الوساطة / ٤١ - وقد أوردنا كلام الجرجاني من قبل .

٢-راجع الأسرار / ٣٢٢ - والدلائل / ٥٠٧ / ٥٠٨

٣- الأسرار / ٣٢ / ٣٢٢

٤- راجع الأسرار ص ٣٢٢

٥- راجع الأسرار / ٣٢٣

ولا ينسى "عبد القاهر" أن يدلى برأيه فى الفرق بين الحالين بمدلول " اللغة " والعادة ، فيقول فى صراحة :

" هذا ، وإذا تأملنا حقيقة الاستعارة فى اللغة والعادة ، كان فى ذلك أيضا بيان لصحة هذه الطريقة ، ووجب الفرق بين " القسمين " ، وذلك أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منفعه على الحد الذى يحصل للمالك فإن كان ثوبا ليسه وإن كان أداة استعمالها فى الشيء تصلح له ، حتى إن الرائي إذا رآه معه لم تنفصل حاله عنده من حال ما هو ملك يد ليس بعارية " (١)

ولا يكتفى عبد القاهر بهذا وحسب بل نراه يقلب النظر ويوجه الرأى مرة أخرى عندما قال :

وإذا كان الأمر كذلك ، ثم وجدنا الاسم فى قولك : " عنت لنا ظبية " يعقل من إطلاقه أنك قصدت الجنس المعلوم ، ولا يعلم أنك قصدت امرأة ، فقد وقع من المرأة فى هذا الكلام موقعه من ذلك الحيوان على الصحة ، فكان ذلك بمنزلة أن " المستعير " ينتفع " بالمستعار " انتفاع مالكة ، فيلبسه لبسه ويتجمل به بحمله ، ويكون مكانه عنده مكان الشيء المملوك ، حتى يعتقد من ينظر الى الظاهر أنه له . (٢)

ولما وجدنا الاسم فى قولك : " زيد أسد " لا يقع من زيد ذلك الموقع من حيث إن ذكره باسمه يمنع من أن يصير الاسم مطلقا عليه ، ومتناولا له على حد تناوله ما وضع له ، كان وزان ذلك وزان أن تضع عند الرجل ثوبا وتمنعه أن يلبسه ، أو بمنزلة أن تطرح عليه طرّف ثوب كان عليك ، فلا يكون ذلك عارية صحيحة ، لأنك لم تدخله فى جملة ، ولم تعطه صورة ما يختص به ويصير إليه ، ويخفى كونه لك دونه . (٣)

فإن قلت : فى قولك : " هو أسد " ليس فى ظاهره تشبيه ، لأن التشبيه يحصل بذكر " الكاف " أو " مثل " أو نحوها .

فالجواب أن الأمر وإن كان كذلك ، فإن موضوعه من حيث الصورة يوجب قصدك " التشبيه " ، لاستحالة أن يكون له معنى وهو على ظاهره (٤)

ولذلك كله مثال من طريق العادة : وهو أن مثل الاسم مثل الهيئة التى يستدل بها على الأجناس ، كزى الملوك ، وزى السوقة ، فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب

١- الأسرار / ٣٢٤ تقول : عارية وجمعها عَوَارٍ - وعارية وجمعها عَوَارِي ، وهو ما تعطيه غيرك على أن يعيده لك

٢- الأسرار / ٣٢٥

٣- الأسرار / ٣٢٥

٤- الأسرار / ٣٢٣

السوقه ، فكما أنك لو خلعت من الرجل أثواب السوقه ، ونفيت عنه كل شيء ، يختص بالسوقه ، والبسته زى الملوك ، فأبديته فى صورة الملوك حتى يتوهموه ملكاً ، وحتى لا يصلوا إلى معرفة حاله إلا بإخبار أو اختبار واستدلال من غير الظاهر ، كنت قد أعرته هينة الملك وزينه على الحقيقة .

ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسه الملك من غير أن تُعرِّيه من المعانى التى تدل على كونه سوقه ، لم تكن قد أعرته بالحقيقة هينة الملك لأن المقصود من هينة الملك أن يحصل بها المهابة فى النفس ، وأن يُتَوَهَّم العظمة ، ولا يحصل ذلك مع وجود الألفاظ الدالة على أن الرجل سوقه (١)

وخلاصة هذا كله ، أن التشبيه البليغ بمعزل عن الاستعارة ، ولا يقدح فى ذلك أن بعض الصور يصعب فيها تقدير الأداة . فعبد القاهر نفسه رأى فى بعض الاستعارات أنه يصعب معها ظهور التشبيه فيها كاستعارة النور للعلم والإيمان ، والموت للجهل والكفر . وهذه من الضرب الصميم الخالص عنده من ضروب الاستعارة حتى أن المجاز فيها قد اشتبه أمره بالحقيقة ، لكثرة ما تُعورف من إطلاق النور على العلم والإيمان ، والموت على الجهل والكفر . (٢)

فما الذى يمنع إذن أن تبقى التشبيه البليغ الممتنع فيه ظهور الأداة على كونه تشبيها اصطلاحيا ، وهو الضرب الصميم الخالص من التشبيه ، منعت قوة الصلة فيه بين الطرفين من ظهور الأداة وفاء بحق المبالغة فى الاتحاد بينهما ، كما أن تلك الصلة القوية قد قربت بين مفهوم هذا التشبيه ومفهوم الاستعارة ، فاشتبه فى ظاهر الحال بها وما هو منها وما هى منه .

وعلى هذا فالتشبيه البليغ بكل صوره " لا يرقى إلى درجة المجاز ، فضلا عن أن يكون فيه استعارة ، لأن المجاز لا بد فيه من النقل ، ولا نقل فى التشبيه البليغ سواء ذكر المشبه صراحة ، أو حذف ونوى تقديره ، " وأى مذهب يخالف هذا مردود لما فيه من إهدار للقواعد والأصول التى ارتضاها المحققون من علماء هذا الفن قديما ومحدثين ، فالخروج عليها ليس بالأمر الهين ، ولا هو بمقبول . (٣)

ومن ذلك كله فقد حصل من هذا الباب ، " أن الاسم المستعار كلما كان قديما أثبت فى مكانه ، وكان موضعه من الكلام أضنى به ، وأشدَّ مَحَامَةً عليه ، وأمنع لك من أن تتركه ، وترجع إلى الظاهر ، وتصرخ بالتشبيه فأمر التخييل فيه أقوى ، ودعوى المتكلم له أظهر وأتم " (٤)

١- الأسرار / ٣٢٣ / ٣٢٤

٢- الأسرار / ٣٣٢

٣- راجع د. عبد العظيم المطعنى : التشبيه البليغ ، هل يرقى الى درجة المجاز ؟ (عرض ونقد) ص ٨٩

٤- الأسرار / ٣١٨

قصارى القول : إن الاستعارة " الصحيحة " عند الإمام ما لا يحسن دخول كليم التشبيه عليه ، وذلك إذا قوى الشبه بين الأصل والفرع ، حتى يتمكن الفرع فى النفس بمداخلة ذلك الأصل ، والاتحاد به كونه إياه ، وذلك فى نحو النور إذا استعير للعلم والإيمان ، والظلمة للكفر والجهل ، فهذا النحو لتمكنه وقوه شبيهه ومثانه سببه قد صار كأنه حقيقة . (١)

وإن هذا مما يجعل الطرفين فى التعبير الاستعارى كأنهما شئ واحد يتعذر معه فصل أجزائه ، وليس كذلك التشبيه ، أما إذا ظهر التشبيه فى الاستعارة قبحت ، أما إذا غمض مكان الكاف وكان فهو أقرب إلى أن نسميه استعارة .

ولقد تأكد ذلك فى قوله :

واعلم أن من شأن " الاستعارة " أنك كلما زدت إردتك التشبيه إخفاءً ازدادت الاستعارة حسناً ، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً ، إن أردت أن تصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شئ تعافه النفس ، ويلفظه السمع ، ومثال ذلك قول " ابن المعتز " :

أَثْمَرَتْ أَغْصَانُ رَاحَتِهِ : لِجَنَةِ الْحُسَيْنِ عُنَابًا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح به ، احتجت إلى أن تقول : " أثمرت أصابع يده التى هى كالأغصان لطالبي الحسن ، شبيه العناب من أطرافها المخضوبة " وهذا ما لا تخفى غثائته ، من أجل ذلك كان موقع " العناب " فى هذا البيت أحسن منه فى قوله :

" وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ "

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط ، لأنك لو قلت :

" وعضت على أطراف أصابع كالعُنَابِ بثلج كالبرد "

كان شينا يتكلم بمثله ، وإن كان " مرذولاً " وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملهبا الطبع حاد القريحة . (٢)

فإن غمض مكان " الكاف " " وكان " كان الكلام أقرب إلى أن نسميه استعارة كتقول البحرى :

شَمْسٌ تَلْقَى وَالْفَرَأْقُ غُرُوبُهَا : عَنَّا ، وَبَرْدٌ وَالصُّنُودُ كُصُوفُهُ

١- راجع الأسرار ٢٢٢

٢- دلائل الإعجاز / ٤٥٠ / ٤٥١ راجع الأسرار / ٢٢٩

فهذا أقرب الى أن نسميه استعارة ، لأنه قد غمض تقدير حرف التشبيه فيه ، إذ لا تصل الى الكاف حتى تبطل بنية الكلام ، وتبدل صورته ، فقول :
هو كالشمس المتألق ، إلا أن فراقها هو الغروب ، وكالبدر إلا أن صدوده
الكسوف (١)

ونحن إذا أمعنا النظر في رؤى عبد القاهر مما عرضناه وجدنا أن العملية الاستعارية تقوم في الأساس على [تناسي التشبيه] (٢) ، لا نسيانه ، ولعل الحكمة من هذا التناسي تحقيق دعوى الاتحاد التي أشرنا إليها ، والتي تستوعب إطلاق اسم الممثل به على الممثل ، كما يطلق المرادف على مرادفه ، ثم إن دعوى الاتحاد هي السبيل إلى المبالغة المعنية من الاستعارة ، ولذلك لا يصح بحال من الأحوال أن يكون في الاستعارة ما ينبئ عن التشبيه ، لأن ذلك يتنافى مع مسألة تناسي المماثلة ، ويتعارض مع دعوى المبالغة .

بيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة للأوصاف المعقولة ، كان حديث الاستعارة لم يجر منهم على بال ، كاستعارة " العلق " لزيادة الفضل ، كقول " أبى تمام " يمدح رجلا :

وَيَصْعَدُ حَتَّى يَظَنَّ الْجَهْلُ : بِأَنَّ لَهُ حَاجَةً فِي السَّمَاءِ

فقد تناسى التشبيه ، وصمم على إنكاره ، فجعله صاعدا إلى السماء من حيث المصافاة المكانية . (٣)

تلك هي نظرية " المعنى " عند عبد القاهر والتي هي جزء من نظريته في النظم ، تلك التي أخضع لها درس الاستعارة ، وأوضح الفروق بينها وبين غيرها من الصور بوصفها أبلغ هذه الصور وأعماقها ، وقد سبق بيان ذلك ، في الفصل الذي عقدناه عن أحكام الاستعارة .

هذا ، ولقد تناول الباحثون المحدثون ، فكرة تناسي التشبيه - في الاستعارة ، تلك التي نص عليها عبد القاهر ، وحلل على أساسها شواهد الاستعارية . (٤)

فالدكتور مصطفى ناصف (٥) ، يطلق على عملية التناسي هذه اسم (التفاعل) ، كما أطلق عليها اسم " الاستبدال " أو " الإبدال " ، ذلك المصطلح الذي يساوى كلمة (نقل) عند عبد القاهر ، ولقد سبق أن أوضحنا أن رفض عبد القاهر هذا

١- الأسرار ٣٢٩

٢- انظر الأسرار ص / ٣٠٢ / ٣٠٣

٣- الأسرار / ٣٠٢

٤- الأسرار / ٣٠٢ / ٣٠٣

٥- راجع نظرية المعنى في النقد العربي / ٨٤ / ٨٥ / ٨٦ وما بعدها .

المصطلح (مصطلح النقل) كان على أساس أن الاستعارة قائمة على الادعاء ، لا على النقل ، ولعلى أرى أن مصطلح (التفاعل) أقرب إلى الصحة والدقة ، لا لشيء إلا لأنه يتصل بالمعنى فى الاستعارة ، ويعتمد على ما فى الاستعارة من تخييل وادعاء ، ادعاء أن المشبه فيها من جنس المشبه به.

إن عملية التفاعل هذه ، هى مصدر الإحياء الناتج عن ذلك الانصهار التام بين المشبه والمشبه به فى وعائها ، وهذا التفاعل هو الذى يوسع المعنى فيها ، لذا يمكن القول : بأن معنى المعنى ، وما يتصل به من ظلال نفسية ودلالات فنية وجمالية هو نفسه ثمرة من ثمرات هذا التفاعل فى داخل الصورة الاستعارية ، إنها عملية لا أراها تختلف كثيرا عن عملية التفاعل الكيميائية ، والتي تكون بالتنام جزينات عنصريين أو أكثر تحت ظروف معينة ، تقابلها الظروف الشعورية والنفسية لدى المبدع أو الأديب ، لتنتج فى النهاية مادة جديدة تختلف اختلافا بينا عن المادتين الأوليين ، وفى الوقت نفسه يجب تناسينا لصورتيهما منفصلتين بعد اتحادهما ، لأن الموقف قد اختلف عن ذي قبل ، لذا كان التشبيه أقل أثرا من الاستعارة ، لأنه أطول منها ، ولأنه لا يفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولهذا السبب يقل اهتمام السامع بالتشبيه ، لأن قوة القول كقوة الحجة تكون على قدر سرعة الإفادة ، ثم إن عملية التخييل فى الاستعارة أقوى وأعمق ، وعيد القاهر يؤكد فى أسرار البلاغة أن المسموعات والمنظورات أقل رتبة من الأشياء المصطنعة بالخيال ، والاستعارة من أولى الوسائل البلاغية لصهر هذه المحسوسات بالخيال ، وعلى هذا كانت أعلى رتبة من التشبيه المباشر أو الصريح .

وإذا أردنا أن نمضى فى تفسير ذلك مؤكدين ما قلناه ، أضفنا : أن الاستعارة فى أبسط أشكالها تشبيه مختصر اختلت معادلته وسقط أحد طرفيه ، واستعصى عنه بالانتقال مباشرة إلى الطرف الثانى سواء أكان هو المشبه أم المشبه به .

ومن هنا نأتى القيمة البيانية والبلاغية للاستعارة فى البحث عما يحيط بالطرف الغائب من الصفات التى تزيد الصورة جمالا بعد كشفها، إذ إن سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التى تضى على الاستعارة عمقا وبعدا فنيا ونفسيا ، وتحرر النفس من بطء الأسلوب المنطقي ، وتحرر أيضا المعادلة من وضوح الأسلوب ، وتكموها بقليل أو كثير من الوهم والغموض المتولدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء . (١)

وبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء جزء من أجزائها ، وانفعالها بالجوهر ، والماهية، فإن الاستعارة تغالى بذلك الشبه الجزئى وتجعله يتضخم ويتعاضم ، ويمتد

حتى يستولى على الكل بتأثير الانفعال النفسى أو الحسن الفكرى الذى يصل إلى نتائج الأشياء قبل أن يمر بأسبابها. (١)

معنى ذلك - كما قلنا فى السابق - أن الاستعارة تحدث تفاعلا وانصهارا واتحادا بين طرفيها، وعلى الرغم من أن الصورة الاستعارية جزئية إلا أنها تعد أكثر استيفاء للتجربة لأنها أقرب إلى طبيعتها، ولكنها لا تبلغ درجة الصفاء الفنى والوجدانى، ولا تنفذ إلى أعماق النفس إلا إذا تخلصت من التقيد بحدود قاطعة تفصل بين المستعار والمستعار له - " وعندئذ لا نعدم الأساس الدينامى الذى تنطلق منه معبرة عن أركان التجربة الشعورية، وإن كان هذا الأساس يجعلها " تعدى على الواقع العملى بدرجة كبيرة " (٢)

ولم لا ؟ ، وكل ما فيها لا يحتم وجوده فى الواقع بالضرورة ، وإنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يزيد خياله من بُعد الواقعة إلى حد بعيد . ومن هنا فإن البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى " من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية ، فلا يتيح لها الظهور ، فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئا واحدا ، وقد أصبح هذا هو الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات " .

بقى لنا أن نوضح أنه فى إطار هذا الدرس العملى ، والذى قضى فيه عبد القاهر على وجود ثنائية لطرفى التشبيه فى الاستعارة ، نظرنا لما هنالك من فرق بينها وبين التشبيه الخالص ، يبلغ الإمام دقته فى تلافى ذلك الخلط الذى وقع فيه من سبقوه من النقاد والبلاغيين ، كالأمدي - مثلا - الذى حتم ضرورة إرجاع كل استعارة مكنية إلى أصلها التشبيهى ، ولكى يرد عبد القاهر هذا الزعم بدأ بإمساك الخيط من أوله ، فأخذ يفرق تفريقا واضحا بين الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية على غرار ما أوضحنه فى أثناء حديثنا عن " أقسام الاستعارة " جاعلا المكنية أبغ من التصريحية ، إذ قال :

" وليس هذا الضرب من الاستعارة بدون الضرب الأول فى إيجاب وصف الفصاحة للكلام ، لا بل هو أقوى منه فى اقتضائها ، والمحاسن التى تظهر به ، والصور التى تحدث للمعاني بسببه أنقى وأعجب " (٣) - يقصد ما عرف بعده بالاستعارة المكنية .

١ - العقل والشعر / راجع ص ٥٨ / ٦٧

٢ - د. مصطفى سويف / الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة / ٢٧٨

٣ - الدلائل م ٤٦١

ثم يبدأ بعد ذلك فى نفي وجود أى علاقة بين التشبيه والاستعارة المكنية ، وهو بذلك يؤكد الفرق بين الاستعارتين المكنية والتصريحية ، فالتصريحية هى التى يمكن ردها إلى أصلها التشبيهي ، وكأنه يجعلهما نوعين مختلفين يضمهما اسم واحد ، يظهر لنا ذلك من خلال تعليقه على قول " الحكم بن قنبر " : (١)

ولولى اعتصامي بالمعنى كلما بدا : لى الياض منها ، لم يغم بالهوى صبرى
ولولا انتظاري كل يوم جدى غدى : لراح بنعش الدافنون إلى قبرى
وقد زابني وهن المعنى وانقباضها : وبسط جديد الياض كفيه فى صدرى

فقد وصف الياض بأنه قد غلب على نفسه ، وتمكن فى صدره ، ووصفه بما يصفون فيه الرجل بفضل القدرة على الشيء ، وأنه ممكن منه وليس لك إلا أن تقول : إنه لما أراد ذلك جعل للياس كفين ، واستعارهما له ، وإنما وقعت الاستعارة هنا على المعنى لا على اللفظ . (٢)

ومن خلال هذا التعليق نلاحظ أن عبد القاهر مدرك بوعى أن محاولة فهم العلاقة المفتعلة بين التشبيه والاستعارة المكنية ، يدفع بعض الذين يحاولون تحليل مثل هذه الصور إلى البحث عن علاقات تربطها بالتشبيه ، وهو يصنفهم ، ويصف محاولاتهم بأنها تكلف وعنت ، يقول :

" وليس من حقه أن تتكلف هذا فى كل موضع ، فإنه ربما خرج بك إلى ما يضر المعنى وينو عنه طبع الشعر ، وقد يتعاطاه من يخالطه شيء من طباع التصق ، فتجد ما يفقد أكثر مما يصلح " . (٣)

والحقيقة أن الاستعارة المكنية لا يحدث بينها وبين التشبيه التباس حيث حذف المشبه به من الكلام ، فلا التباس ولا شبهة ، لذلك كان البحث عن الفرق بين التشبيه والاستعارة مركزا عند عبد القاهر على الفرق بين التشبيه والاستعارة التصريحية ، ومما يؤكد هذا أن الأمثلة التى أوردتها لتوضيح فكرته ، جميعها من أمثلة الاستعارة " التصريحية "

وبعد ذلك يخرج عبد القاهر من هذا الاتهام الذى يوجه إلى محاولات البحث عن علاقة بين التشبيه وما أصبح يسمى بعده بالاستعارة المكنية ، والذى وصف فيه هذه المحاولات بأنها تكلف فى القول ، يخرج منه إلى أن ذلك ربما يوقع فى خطأ دينى قاتل مفض إلى مخالفة الوحدانية ، فالقول بمثل هذا رأى " قد يصير سببا إلى أن يقع قوم " فى التشبيه " وذلك أنهم إذا وضعوا فى أنفسهم إن كل اسم يستعار فلا بد من أن يكون هناك شيء يمكن الإشارة إليه ، يتناوله فى حال المجاز كما

١-الذلائل / ٤٦٢

٢-راجع الأسرار / ٤٦٢

٣-الأسرار / ٤٩

يتناول مسماء في حال الحقيقة ، ثم نظروا في نحو قوله تعالى : (وَلْيُصَنِّعْ عَلَى عَيْنَيْنِ) أو (اصْنَعْ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا) فلم يجدوا للنظة " العين " ما يتناوله على حد تناول " النور " مثلا للهدى والبيان ، وارتبكوا في الشك وحاموا حول الظاهر ، وحملوا أنفسهم على لزومه ، حتى يفضى بهم الى الضلال البعيد ، وارتكاب ما يقدح في التوحيد ، ونعوذ بالله من الخذلان " • (١)

إن هذا الذى توصل إليه ناقدا من الفصل بين " التشبيه " وما سمي بعد بالاستعارة المكنية ، ليس أمرا شكليا يأتى في إطار التعقيد البلاغى ليس إلا ، ولكنه أمر جوهري يتعلق بطبيعة فهم الصورة الشعرية ، وإعطاء قدر كبير من الحرية للطاقة المبدعة ، وفهم التفاعل الذى يجرى داخل الصورة الشعرية بكاملها •

فالتجزئة التى تكتسبها الاستعارة المكنية حين تتحول عناصرها الأولى من التشبيه تجزئة تدل على عدم تلاحم العناصر ، وعلى ثبات كل منها فى مكانها ، أو هى تجزئة " استاتيكية " فى حين أن النظرة الى صورة الاستعارة ككل ، والتى امتزجت فيها العناصر ، وتفاعلت ، هى نظرة " ديناميكية " وعلى ذلك فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرقص التوقيعى تتجه فيه العناية إلى الحركة ، والإيماء ، وكل ما ينتمى إليها فيها نجده مزاجا من التفكير الحسى ، والظواهر السيكلوجية من الخبرة ، والتوتر الدرامى ، واعتدال الحد الأول (أى المشبه) أو المستعار له ، فى الأثر ، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضا •

وإذا أخذنا فى تفكير ذى صبغة فلسفية ، واكتناه حالات داخلية نفسية ، فما أشد حاجتنا إلى الصور الديناميكية ، فالنظر الديناميكي يباعد بين تخيل الصور أشياء ، وأجساما ثابتة ، ولكنه يلتصم معنى الفعل فى الصورة ، وحيوية الشعر رهينة بتقريب حركة الذهن المستمرة ، وليس من السانغ أن تؤخذ الصور مأخذ المرئى الجامد المنحوت أو المرسوم •

فالشاعر الذى يقول :

أَشِيعَةُ عَيْنَيْنَا تَلَالَتْ فَلَابَرَمَتْ : مِنْ الْحَبِّ خَيْطًا لَيْسَ يَفْطَعُهُ الدَّهْرُ

ربما شعرنا من كلامه بشيء من السخف حين يركب صورة عقلية ثابتة لمقابلة العين منظومة في حبل ، ولكن حين يُعتبر الصورة اعتبارا ديناميكيا تظهر أهمية نظرة المحب القوة النشطة ، ويختفي النبؤ . (١)

معنى ذلك أننا يجب أن نتفاعل مع الصورة الاستعارية على أنها مخزن لطاقات شعورية متفاعلة نشطة متحركة غير ساكنة ، أما إذا نظرنا إليها بوصفها صورة جامدة لا تعدو أن تكون محصلة لأجزاء ثابتة ساكنة ، فإننا نعدم المصك بالخيوط الشعورية ، وننسى أن الصورة مركز إشعاع نفسى وجمالى .

هذا ، وفى الوقت الذى نرى فيه الفارق بين الاستعارة والتشبيه فارقا جذريا وواضحا فى بلاغتنا القديمة ، نرى أن هذا الفرق ليس فارقا جذريا حاسما فى " النقد الأوروبى " الحديث الذى تأثر كثيرا بكتابات " أرسطو " فى هذا المجال .

" فريتشاردز هواتلى " مثلا ، وهو من بلاغىي القرن الثامن عشر ، يقول : " ويمكننا أن نقول : إن التشبيه أو المقارنة لا يختلفان عن " الاستعارة " إلا من الناحية الشكلية فحسب ، فوجه الشبه فى حال " التشبيه " أو المقارنة يكون ظاهرا ، أما فى حال " الاستعارة " فإنه يكون مضمرا . (٢)

والفكرة ذاتها نجدها عند " جون مللتون مرى " الذى يفيد فى مقاله عن الاستعارة إفادة ذكية من معالجة أرسطو لها ، إذ يقول " مرى " من المستحيل أن نكشف اختلافات جوهرية بين الاستعارة والتشبيه من حيث خصائصهما الجوهرية " فالاستعارة " تشبيه موجز مركز . (٣)

ثم إنه (أى مرى) ينصح باستعمال " الصورة " مصطلحا يشملهما معا ، وإن كان يحذر من أن تكون الصورة بصرية فقط ، أو بشكل غالب ، فقد تكون سمعية ، أو قد تكون بكاملها " سيكلوجية " . (٤)

" وكارولان سبيرجن " تقول : كذلك التشبيه المضغوط والمركز بحق وأعنى به " الاستعارة " (٥)

ويقول " ماكس بلاك " عن مدى التقارب بين الاستعارة والتشبيه ، : من المؤكد أن

١-راجع الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف / ١٤٣ / ١٤٤

٢ - R. Whately : Elements of Rhetoric / 280

٣-جون مللتون مرى : الاستعارة - ترجمة دكتور عبد الوهاب المسيرى - مجلة المجلة سنة ١٩٧١

٤-راجع نظرية الأدب لأوستن وارن ورينيه ويلك / ص ٢٤٢

Caroline Spurgeon : Shakespear's imagery and what it tells us/ P.5-٥

الخط الفاصل بين بعض الاستعارات ، وبعض التشبيهات ليس حاسما ولا حادا (١)

ويذهب "ريتشاردز" المذهب نفسه ، إذ قال : "وينبغي لنا ألا ننسى أن الاستعارة والتشبيه ونستطيع أن نناقش كليهما معا يقومان بعدة وظائف متباينة في الكلام" (٢)

وفي الحقيقة أنى لا أرى مبررا لعملية الخلط هذه ، بعد أن ذهب هؤلاء أنفسهم بما فيهم معلمهم الأول "أرسطو" مذهب التفارقة بين أسلوبين يستخدمان في الاستعارة والتشبيه ، فالتشبيه في رأى "أرسطو" و "مرى" و "هربرت ريد" أكثر ملائمة للنثر "والاستعارة" أكثر ملائمة للشعر لدواعي تخصص جوهر كل من النثر والشعر ،

يقول "مرى" : "يُعد الاستخدام الناجح للاستعارة في الشعر أكثر جسارة منه في النثر ، فإن إمكانات النغم الداخلى والإيقاع في الشعر أكثر ثراء ، ومرونة في الشعر منها في النثر ، لأن الشاعر يخاطب أحاسيسنا ومقدرتنا على معايشة خيالاته ، ومقارناته ، وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من النثر ، ولذلك فنحن سنجازف بذلك التعميم ونقول : إن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة "للنثر" من الاستعارة ، لأن النثر يمنحنا وقتا لكى نناقش فيه التشبيهات التى ستتحمل تمحيصنا الشديد ، إن كانت دقيقة وموحية ، بينما تختلف بشكل محسوس وظيفية الصورة في الشعر عنها في النثر ، فالاستعارة في الشعر تُعدّ في الأساس وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص ، خير ما يمكن أن نصفها به أنها روحية ومن النادر أن يتطلب منها الدقة والتحديد .

وحينما توجد دقة بين المتقابلات كما هى الحال في التشبيهات الهوميرية ، فهى فى الغالب دقة عرضية ، ولا تدعم نقطة المجانسة المطلوبة ، فضلا عن أنه يندر أن تكون الاحاطة بالروح الجوهرية للأشياء هدفا من أهداف النثر أو صور التشبيه ثم إن الاستعارة ترتبط "بالجذس" الذى هو ضرب من الاكتشاف القائم على نفاذ الرؤية الروحية للأشياء والظواهر فضلا عن أنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجيء لعلاقة موضوعية ، لكن التشبيه يمكن تحليله إلى العناصر أو الوحدات التى كونته . (٣)

والأمر لا يتوقف عند (مرى) عند هذا الحد فى بيان الفرق بين الصورتين ، إذ أنه يرى أن تحليلنا للصورة يتوقف أولا وأخيرا على الإيقاع والنغم الداخلى لكتابات الشاعر ، ولهذا السبب يعد الاستخدام الناجح للاستعارة في الشعر أكثر جسارة منه

١- Max Black : Models and metaphors P. 37

٢- I bid : P 37

٣- جون مدلتون مرى : انظر " الاستعارة " - ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى - مجلة المجلة إبريل

١٩٧١

فى النثر ، فوسائل الشاعر فى التحكم " وهى إمكانات النغم الداخلى والإيقاع فى الشعر أكثر ثراء ومرونة فى الشعر منها فى النثر " لأن الشاعر يخطب إحساسنا ومشاعرنا ، ومقدرتنا على معايشة خياله ، وعلى المقارنة وهى أشياء كلها تحت تصرفه أكثر من النثر ، ولذا فنحن سنجازف بذلك التعميم ونقول : أن التشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة لأن النثر يمنحنا وقتا كى نناقش فيه التشبيهات التى ستحمل تمحيصنا الشديد ان كانت دقيقة وموحية . (١)

والرأى نفسه نجده لدى " ريتشاردز " إذ يرى : أن النظام الذى ينزع إليه الوزن يؤثر فىنا عن طريق تحديد التوقعات التى يحثها فى نفوسنا ، فهذه التوقعات هى التى تجعل لهذا النظام تأثيرا على النفس ، والنظم الذى لا نجد فيه غير ما نتوقعه بدلا من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية ، هو نظم رتيب يبعث على الضيق . أن تأثير الكلمات السابقة يمتد إلى مسافة ضئيلة من الكلمات التالية فى النثر ، أما فى الشعر فقد يمتد إلى مسافة أطول بكثير مما يزيد الحساسية والحيوية والقدرة على استقبال الإيحاء وتحديد حقل الانتباه ، ثم إن المقاطع التى تبدو هزيلة عديمة الموسيقى والحيوية فى النثر أو الشعر المنثور غالبا ما تكتسب (دسامة و غزارة وموسيقى عميقة حينما ترد فى كلام منظوم . لذلك حق لكولردج أن يقول : إن الوزن ينزع الى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق زيادة الدهشة وإثارتها من وقت الى آخر . لذلك فإن قراءة الشعر بلا شك ليست صورة رتيبة مخففة من الغناء ، ذلك أن فى الشعر علوا وانخفاضا فى طبقة الصوت ، وهذا التلاعب بالطبقة يكون جزءا من الفن أو " التكنيك " الذى يستخدمه الشاعر والذى لا يقل عن الأجزاء الأخرى التى تميز الشعر (٢)

وانطلاقا من هذا التصور لا نفوتنا جهود بلاغتنا " القديمة " مرارا وتكرارا ، فقد صرح عبد القاهر نسبة الأهمية فى لغة التعبير الشعرى وصوره ، إذ إنه جعل التركيب الاستعارى هو المطمح للتشبيه الجيد الذى يحقق عنصر المبالغة ، والوصول بالمعنى إلى أقصى ما يراود منه فى النفس . يقول :

" إن الاستعارة من أجل التشبيه ، والتشبيه يكون ولا استعارة . (٣) ثم إن التشبيه يحصل بالاستعارة على وجه خاص وهو " المبالغة " (٤)

١- جون ملتون مرى / الاستعارة / ٤٤

٢- راجع مبادئ النقد الأدبى / ص ١٩٤ حتى ٢٠٠

٣- الأسرار / ٢٣٩

٤- الأسرار / ٢٣٩

وفصل ذلك فى موضع آخر بقوله :
التشبيه ليس هو " الاستعارة " ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه الكائن على وجه " المبالغة " وهو ، أى التشبيه ، كالغرض فيها ، وكالعلة والسبب فى فعلها ، كذلك " الاختصار " والإيجاز " غرض من أغراضها ، وإذا ثبت أنها ليست التشبيه على الحقيقة ن كذلك لا تكون " الاستعارة " التمثيل على الحقيقة ، لأن التمثيل " تشبيه " ، إلا أنه تشبيه خاص ، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً . (١)

إذن التشبيه كالأصل فى الاستعارة ، وهى شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صورة . (٢)

وإذا كان الأمر كذلك بان أن الاستعارة يجب أن تفيد حكماً زائداً على المراد بالتمثيل ، إذ لو كان مرادنا بالاستعارة هو المراد بالتمثيل لوجب أن يصح إطلاقها فى كل شيء يقال فيه أنه تمثيل ، ومثل . (٣)

تفسير ذلك :
أن المستعير يعمد الى نقل اللفظ عن أصله فى اللغة الى غيره ، ويجوز به مكانه الأصل الى مكان آخر لأجل الأغراض التى ذكرنا من التشبيه ، والمبالغة ، والاختصار ، والضارب للمثل لا يفعل ذلك ولا يقصده ن ولكنه يقصد الى تقرير الشبه بين الشيئين من الوجه الذى مضى وهكذا كل متعاط لتشبيه صريح لا يكون نقل اللفظ من شأنه ولا من مقتضى غرضه ، فإذا قلت : زيد كالأسد ، وهذا خبر كالشمس فى الشهرة لم يكن منك نقل اللفظ عن موضعه ، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لوجب أن لا يكون فى الدنيا تشبيه إلا وهو مجاز ، وهذا محال لأن التشبيه معنى من المعانى ، وله حروف وأسماء تدل عليه ، فإذا صرح بذكر ما هو موضوع للدلالة عليه كان الكلام (حقيقة) كالحكم فى سائر المعانى . (٤)

بعد هذا الذى ناقشناه نستطيع أن نقول : " إن الاستعارة " إنمازت عن التشبيه على الرغم من أنه مرتكزها وأساسها ، وتميز الاستعارة عن التشبيه ليس أمراً شكلياً بحثاً راجعاً الى مجرد اختلاف صورة كليهما ، إنما هو أمر خاص بفرق ما تحمله كل صورة من معان ، وبفرق ما يمكن أن تؤديه فى التعبير ، فالأمر إذن خاص بالمعانى وبكيفيةاتها ، والاستعارة أبلغ وأوجز وعلة ذلك أن التشبيه طريق يؤدى إلى الاستعارة وهى مرتبة عليه ، أى أنها تبدأ من حيث ينتهى التشبيه

١- السابق / ٢٣٩

٢- السابق

٣- الأسرار / ٢٣٨

٤- الأسرار / ٢٤٠

، فهي إذن في منزلة أعلى منه ، ومن هنا كان التشبيه أسرع منالا ، ويمكن للشاعر أن يحظى منه بنصيب وافر ، وبما لا يمكن أن يتساوى فيه مع الاستعارة إذا أراد إليها قصدا . فالاستعارة لا تبذل بسهولة إلا إذا تأنى الشاعر مع أفكاره ومشاعره وتجاربه ، وهذا مع معانيه وأحاسيسه واستطاع بوساطة هذا الفن أن يربط ويوحد ويستعير أشياء أخرى بينها من القباين والمغايرة ما بين الشرق والغرب ، من سعة في البعد ، واختلاف في الوجهة . انها - بدون شك - مهمة صعبة، تحتاج من الأديب الى تأن واستقرار ذهني ، وعمق شعوري ، بل واستقرار جغرافي ، بل وتحتاج إلى دواع فكرية ، ومثيرات وتاملات عقلية على درجة معينة من الرحابة والعمق ، فلما أتاحت لها الفرصة في مجتمعات البادية وحياة الصحراء التي لا أثر فيها للتعقيد مما يستدعي كد الذهن ، أو إرهاب الفكر في استخراج المعاني والصور ، وبمعنى آخر : لا يوجد في حياة الصحراء هذه ما يدعو إلى الإغراق في التخيل ، والتأمل ، مما يستوجب بدوره التماس ما يواكب ذلك من صور عميقة تحمل في طياتها ذلك كله مرتبطا بالوجدان والعاطفة والإحساس ، فالخيال في استعارات أصحابها منتزعة صوره من المحسوسات ، مرسل على وجه قلما يخرج عن الإمكان العقلي ، مستنبط مما يلوح من مشاهد ، ويعرف من تجارب ، وينساب في النفوس من وجدان ، يرتبط أولا وأخيرا بعينيات الزمان والمكان .

إن هذا ما يمكن اتخاذه منطلقا لتفسير كثرة صور التشبيه في الأدب الجاهلي وقلة الصور الاستعارية إذا ما قسمناها بصوره ، وهو أمر لا يرجع الى ضحالة أفكار أصحابه ، ولا يرجع الى أن أذهان الجاهليين تقاصرت عن ذلك " أي عن وجود الاستعارة بكلم التشبيه نفسه " أو لأن خيالهم الفطري غير مستعد لذلك ، أو أن عقولهم لم تنهيا لذلك ، ليس هذا مقصودنا ، لأن الأنماط الاستعارية الجاهلية ذات البعد الشعوري والفكري العميق والنافذ في عمقه موجودة وربما صور منها لا تتوفر لشاعر الحضارة في العصور المتأخرة ، ذلك لأن الله لم يخلق أمة في طبيعتها الفكر الفاحص ، والخيال العميق ، وأخرى في طبيعتها الركون ، والخمود ، والعرب من حيث الفطرة والاستعداد الذهني كغيرهم من أصحاب الحضارات والفكر ، كالفرس ، واليونان ، وغاية ما هنالك من فروق أن أمثال هؤلاء تحضروا ، وكان لهم ملك نو أنظمتهم وقوانين ومعارف وحياة اجتماعية مستقرة ، إنما الذي نقصده أن حياة الجاهلية وانظمتها كان له أثر في تكوين عقولهم بحيث لم يذهبوا في غالب الأحيان في صوغ معانيهم إلى إزعاج الفكر وحته على استخراجها من مكان محقق ، لقد حُتَّت عقولهم بحدود فيا فيهم ذات الأشكال والأنماط المحسوسة المحدودة والمألوفة ، مما هو منظور أو مسموع ، أو ملموس ، أو متحرك ، ومن هنا لام فنه ظروف العصر وطبيعة الحياة فيه ، ومن هنا كثرت صور التشبيه كثرة غالبية ، فاقبت فيها الاستعارة .

وخلصا القول :

" الاستعارة " تحتاج إلى عاطفة قوية ، وإثارة وجدانية ، فهي تخلق مع قوة الوجدان والتهاب الإحساس ، ، وهذا بدوره يتطلب عمقا ونفاذا ، وقوة في التأمل والتدبر ، وكلها عمليات عقلية وتخيلية ، ولذلك فالاستعارة تعتمد أساسا على ما تستوحيه صورتها من حاجات العقل والتفكير والتخيل مما يرتبط أصلا بنوع التجربة ، بالإضافة الى ذكاء المبدع ورهافة ذوقه وإحساسه ، وقوة ملاحظته الفروق والمشابهات .

ولما كان "التشبيه " يستحضر الطرفين دون أن يصهرهما صهرا كاملا في بوتقته كانت عملية الإبداع في الاستعارة أشق مما يستوجب جهدا ووقتا ، إذ إن عملية صهر طرفي المشابهة فيها يكون أكثر اكتمالا ، فلا نكاد نحس وجود ثنائية بين شقيها بحيث نجد أنفسنا أمام صورة تفاعلت أجزاؤها حتى انتجت لنا مادة واحدة متماسكة ، قوامها واحد في لون جديد وشكل مغاير لشكل تلك الأجزاء المتميزة المتباينة قبل عملية صهرها ، كما أن عملية الصهر والربط تزداد حسب نوع الاستعارة نفسها تصريحية كانت أو مكنية ، كما اتضح لنا ذلك في أثناء حديثنا عن نوعي الاستعارة ، إذ إن جهد العملية الإبداعية يختلف باختلاف طبيعة الاستعارتين ، فالمكنية تستوجب مزيدا من الاغراق في التخيل والتفكير حتى يتسنى تناسي المشابهة مما ينتج عنه صورة أكثر تعقيدا ، وعمقا من التصريحية بحيث يكون إنتاج موادها المنصهرة أصلب وأقوى تماسكا وتكون جزئيات المادة الجديدة أكثر تألفا ، وأقل تباينا عن ذي قبل ، وكلما اشتدت الرابطة على هذا النحو كان أثرها أسرع في الدخول إلى مكامن النفس والمشاعر ، ولعل عملية الربط هذه تتوقف على طبع الأديب وذوقه ودرجة ثقافته ، ورهافة حسه ، وعمق خياله كما سبق القول بالإضافة إلى حال إثارته الوجدانية ونشاطه الانفعالي مما يمكنه أن تمتد سلسلة الروابط وتعمق في مظهرها ومرماها إلى حد كبير من التكوين البعيد ، والخيال الخلاب ، مما ينتج استعارة عميقة الأثر ، قوية الجذور ، تحقق لمعناها الوصول إلى ذروة التأثير لما توفر فيها من عناصر المبالغة والتخيل والجمال .

الاستعارة والمجاز

- الحقيقة والمجاز .
- المجاز من شجاعة العربية .
- النقل والادعاء في المجاز لا يكون إلا لعلاقة .
- المجاز اللغوي والمجاز العقلي عند عبد القاهر .
- المجاز الاستعاري مجاز لغوي علاقته المشابهة .
- المجاز المرسل مجاز لغوي لهست علاقته المشابهة .
- القرينة في المجاز . والفرق بين الاستعارة والكذب .
- بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز ؟
- الأسباب الدافعة إلى التجوز .

الحقيقة والمجاز

حدد علماء اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (١) ، فخصائص الأمة العقلية ، ومميزاتها في الإدراك والوجدان ، ومدى ثقافتها ، ومستوى تفكيرها ، ومنهجها ، وتفسيرها لظواهر الكون ، وفهمها لما وراء الطبيعة ، كل ذلك وما إليه ينبعث صدها في لغتها .

لذلك فاللفظة أصل ارتباطها بمجتمعها ، تحمل على كاهلها أعباء الأعوام ، وقد تستخف فتلوكها الألسنة لتبتذل ، وقد تستقل فتتمكن من الحياة في بيئة أخرى ، أو تضيق في طي الإهمال فتكون مماتا تتم عنها إشارة ، ان صانتها كتابية ، أو نقلت من هذا كله . والأمر يفرق في التعقيد إزاء ما اكتسبه اللفظ خلال حياتها ثم ما خلع عليها من المستخدم لها ، وما يكتنفها من ظروف متناوئة إلى غير ذلك ، ومن هنا نجد صعوبة في تطهيرها مما علق بها في مراحل تطورها حياتها ، وهذه هي معاناة الأديب ومهمته ، إذ هو في صراع شامل لتحرير الكلمات من المعاني المعتادة وذلك باستعمال كلمات ذات معانٍ معتادة فعلا ، وهذه هي الجودة المطلوبة . (٢)

معنى ذلك ان انتقال اللغة من السلف إلى الخلف ينجم عنه تغيير في معاني المفردات ، وذلك أن الجيل اللاحق لها لا يفهم الكلمات على الوجه الذي يفهمها عليه الجيل السابق ، فقد يكثر استخدام الكلمة مثلا في جيل ما في بعض ما تدل عليه ، أو في معنى مجازي يرتبط بمعناه الأصلي بعض العلاقات ، فيعلق المعنى الخاص أو المجازي وحده بأذهان الصغار ، ويتحول بذلك مدلولها إلى هذا المعنى الجديد . وإلى هذه الأمور يرجع أهم الأسباب في تحول الكلمات إلى معانٍ كانت مجازية في الأصل ، وفيما يعتري المدلولات في نطاقها من سعة أو ضيق ، وكل ذلك من عوامل "التطور الدلالي" (٣)

من هنا نستطيع القول : بأن في اللغة الحقائق والمجازات ، فقد وضع أصحاب اللغة الألفاظ للدلالة على الذات ، والمعاني ، فلكل ذات ، ولكل معنى لفظ موضوع له ، وإذا اطلق اللفظ انصرف إلى ما استقر من مدلوله في الأذهان ، فإذا عبر عن المعنى باللفظ الذي وضع له ، فهذه هي " الحقيقة " وهي من قولنا حق الشيء إذا وجب ، واشتقاقه من الشيء المحقق ، وهو المحكم ، يقال : ثوب محقق النسج : محكمه ،

١- ابن جني : الخصائص / ج ١ / ٣١

٢- راجع للدكتور محمد بدرى عبد الجليل : المجاز وأثره في الدرس اللغوي / ص ١٨ وانظر ليلرن بيرى : أفاق القيمة / ص ٤٤٢ / ٤٥٤ وانظر للأستاذ العقاد : اللغة الشاعرة / ص ٥٠

٣- د. عبد الواحد والفي : علم اللغة / ط ٧ / ص ٣١٩

وهي الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ، ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير ، كقول القائل : أحمد الله على نعمه وإحسانه ، وهذا أكثر الكلام ، وأكثر أي القرآن وشعر العرب على هذا . (١)

إنها - أي الحقيقة - فكرة مجردة ، قد تبلغ الغاية في تجردها من المحسوسات ، ولكن مادة الكلام تستخدم للدلالة على ما يلمس باليد ويقع تحت النظر ، فيقال " انحنفت " عقدة الحبل ، أي انشدت ، وحق بلغ حافة الطريق . (٢)

هذا ، ولا تزال منات الكلمات التي تشمل عليها اللغة العربية تقف معانيها المجازية مقترنة بمعانيها الحقيقية جنباً إلى جنب في استعمال كل يوم على كل لسان . (٣)

ويلاحظ هذا الاقتران بين المعاني المجردة والمعاني المحسوسة في كثير من المسائل الفكرية ، والصفات الخلقية التي تجتمع في مادة واحدة : كالواجب ، والفريضة ، والفضيلة ، والحكمة ، والعقل ، والعظمة ، والأنفة ، والعزّة ، والنبيل ، والشرف ، والمرحمة ، والجمال ، والنشر ، والعلم ، والشك ، والثقة ، والذكاء ، وإلى كثير من أشباهها (٤) .

فيقال " وجب " بمعنى ثبت ، والوجبة بمعنى " الأكلة " في وقت ثابت ، والواجب بمعنى اللازم أو العرف ، أو المنطق .

ويقال " الفريضة " عن الخمبة التي فرضت أو حزت وبينت فيها العلامات ويقال " الفرائض " عن الحدود المبينة الواضحة ، وهي أيضاً كل بقية أو زيادة وهي الخلق الذي يدل على فضل أو زيادة عند صاحبه ، والفاضل هو الذي عنده زيادة أو يفضل بعطائه على غيره .

" الحكمة " مادة تجمع بين الدلالات على الرشد ، والدلالة على الحديدية التي توضع في اللجام لئلا يمنع الفرس أن ينطق غايّة انطلاقه ، وهي " الحكمة " .

" والعزّة " ، يوصف بها المكان المنيع ، والرجل المنيع ، فالعزير في الحاليتين غير السهل المباح ، وهكذا (٥)

-
- ١- ابن فارس : انظر الصحابي /ص ١٦٦ وراجع المزهري /ج ١/ ٣٥٥ .
 - ٢- عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) - نشر مكتبة غريب - القاهرة ١٩٧٧ ص ٤٩ .
 - ٣- السابق ص ٤٨ .
 - ٤- راجع اللغة الشاعرة ص ٥٠ .
 - ٥- راجع السابق ص ٥١ / ٥٠ .

وقد كثر كلام اللغويين والبلاغيين في تحديد " الحقيقة " ، بما لا يخرج كلامهم عما أوضحنا ، فالشيخ " أبو الفتح ابن جنى " (٣٩٢هـ) يعرفها بأنها ما أقر في الاستعمالات على أصل وضعه في اللغة ، ولقد قرر صاحب الطراز " يحيى بن حمزة الطوسي " فساد هذا التعريف لأنه لا يشمل الحقائق الشرعية ، والعرفية لأنها لم تقر في الاستعمال على أصل وضعها اللغوي ، مع أنها حقائق (١)

أما إذا ذهبنا إلى الإمام عبد القاهر (٤٧١ هـ) ، فإن حاصل ما قاله عن " الحقيقة " إنها كل كلمة أريد بها نفس ما وقعت له في وضع واضح ، وقوعا لا يستند فيه إلى غيره ، كالأسد للبهيمة المخصوصة . (٢) ، أو هي " كل جملة " وضعتها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل ، وواقع موقعه منه فهي " حقيقة " ، ولن تكون كذلك حتى تعرى من (التأويل) . (٣)

من هنا رأينا " الإمام " يعرف المجاز في المقابل بقوله : " أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من " العقل " لضرب من التأويل فهي مجاز . " (٤)

فمثال وقوع الحكم المفاد موقعه من العقل على الصحة واليقين ، والقطع قولنا : " خلق الله تعالى الخلق ، وأنشأ العالم ، وأوجد كل موجود مواء " فهذه من أحق الحقائق ، وأرسخها في العقول ، وأقدها نمبا في المعقول ، والتي ان رمت أن تغيب عنها غبت عن عقلك . (٥)

وأما مثال أن تقع الجملة على أن الحكم المفاد بها واقع موقعه من العقل وليس كذلك ، إلا أنه صادر عن اعتقاد فاسد ، وظن كاذب ، فمثل ما يجيء في التنزيل من الحكاية عن الكفار نحو : " وما يهلكنا إلا الدهر " (٦)

فهذا ونحوه من حيث لم يتكلم به قائله على أنه متاويل ، بل أطلقه بجهله وعماه إطلاقا من يضع الصفة موضعها ، لا يوصف بالمجاز ، ولكن يقال عند قائله : " إنه حقيقة " ، وهو كذب وباطل ، وإثبات لما ليس بثابت ، أو نفى لما ليس بمنتهى ، وحكم لا يصححه العقل في الجملة بل يرده ، ويدفعه إلا أن قائله جهل مكان الكذب والبطلان فيه ، أو جحد وباهت . " (٧)

١- يحيى بن حمزة الطوسي / الطراز / ج ١ / ص ٤٩

٢- الدلائل / ٢٦٢ - والطراز (ج ١) ص ٤٨

٣- أسرار البلاغة / ٣٨٤

٤- الأسرار / ٣٨٥

٥- الأسرار / ٣٨٤

٦- الجاقية / ٢٤

٧- الأسرار / ٣٨٤ / ٣٨٥

وهذا معناه أن قول الكفار " ما يهلكنا إلا الدهر " لا يجوز أن يكون من باب التوكيد والمجاز لأن الله تعالى قال بعد ذلك " وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون " والمتجوز في العبارة لا يوصف بالظن فهم قد أثبتوا الدهر فاعلا للهلاك ، فأنكر ذلك الاعتقاد عليهم . (١)

هذا ، ولم يرق لصاحب الطراز حاصل ما قاله عبد القاهر ، لأنه يقتضى خروج الحقيقة الشرعية والعرفية عن حد الحقيقة ، لأنهما لم يفدا نفس ما وضعنا له في وضع واضح بل أفادا غيره ، فيدخلان في حد " المجاز " (٢) ، إلا أنه استطرد فقال : " فإن أراد بقوله : بوضع واضح ، أى وضع كان ، فلا اعتراض عليه ، وهذا هو المظنون بمثل عبد القاهر ، فانه الماهر في لطائف الكلام وأسراره . (٣)

هذا ، ولعلنا واجدون في تضاعيف كلام عبد القاهر عن اللفظ والنظم ما تعنيه " الحقيقة " وما يقصد " بالمجاز " عندما جعل الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن " زيد " مثلا بالخروج عن الحقيقة ، فقلت " خرج زيد " ، وعلى هذا القياس .

وضرب آخر : أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا كله على " الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل " (٤)

أما ضياء الدين ابن الأثير (- ٦٣٧ هـ) ، فانه قال في ماهية الحقيقة : " إنها اللفظ الدال على موضعه الأصلي ، فيلزم خروجها عن كونها حقائق " (٥) وقد ارتأى صاحب " الطراز " فساد التعريف عند " ابن الأثير " لما فيه من اخراج الحقيقة الشرعية ، والعرفية ، عن كونها حقائق ، وإنها دالة على غير موضعها الأصلي ، فيلزم خروجها عن كونها حقائق ، وهو باطل من وجهة نظر العلوى . (٦)

أما المسكاكى (- ٦٢٦ هـ) ، فيعرف الحقيقة بأنها الكلمة المستعملة فيما هي موضوعه له من غير تأويل في الوضع كاستعمال " الأسد " في الهيكل المخصوص ، فلفظ الأسد موضوع له بالتحقيق ، ولا تأويل فيه ، ولنا عندنا أن نقول مع السكاكى : إن الحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما تدل عليه بنفسها دلالة ظاهرة . (٧)

١- الأسرار / ٣٩٠

٢- الطراز / ج١ / ٤٨ / ٤٩

٣- الطراز / ج١ / ٤٩

٤- الدلائل / ٢٦٢

٥- المثل السائر / ج١ / ١٠٥ / ١٠٦

٦- راجع الطراز / ج١ / ٤٩ / ٥٠

٧- المقاح / ١٩٦ - وراجع الإيضاح ج٢ / ٣٩٥

ثم إن من المجاز ما يصير " حقيقة " ذلك عندما يغلب استعمال اللفظ في غير ما وضع له عن طريق من الطرق المجازية ، حتى ينسلخ عن معناه الأصلي أو يكاد ، ومثاله قولنا : "الغائط " فانه كان مجازا في قضاء الحاجة ، وحقيقته المكان " المظلم " من الأرض ، ثم تعارف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة الى الفهم (١) .

هذا ، ويبدو " النقل " في العربية في عدة صور ، من أهمها الصور الأربع التالية :

أولها : أن يغلب استعمال اللفظ في معنى على سبيل المجاز لعلاقة المشابهة ، أو غيرها حتى يصير المعنى المجازي هو الذي ينساق اليه الذهن عند إطلاق اللفظ ، وذلك مثل كلمة " الفصاحة " فان معناها الأصلي ، " صفاء اللين " وذهاب رغوته ، ثم شاع استعمالها في صفاء القول وحسن بيانه لعلاقة المشابهة بين المعنيين حتى أصبح المعنى المجازي هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه.

ثانيتهما : أن يغلب استعمال اللفظ الموضوع في الأصل لمعنى كلي يتناول عدة جزئيات في جزئي خاص من هذه الجزئيات حتى يصير هذا المعنى الجزئي هو المتبادر منه عند الإطلاق ، وذلك ككلمة (الرث) ، فان معناها الأصلي الخميس من كل شيء ، ثم غلب استعمالها في الخميس مما يلبس ويفرش حتى أصبح هذا المعنى هو الذي سينساق إليه الذهن عند إطلاقه.

ثالثتها : أن يغلب استعمال اللفظ الدال على معنى في مدلول عام على طريق التوسع حتى يصير هذا المعنى العام هو المتبادر من اللفظ عند إطلاقه ، وذلك كلفظ (البأس) ، فان معناه الأصلي " الحرب " ثم غلب استعماله في كل شدة حتى أصبح هذا المعنى العام هو المتبادر إلى الذهن .

رابعتهما : أن ينقل اللفظ نقلا " مقصودا " من معناه الأصلي اللغوي الى معنى اصطلاحى علمي أو مدني لعلاقة بين المعنيين ، فلا يتجه الذهن عند استخدامه في هذه الشئون الاصطلاحية إلى غير معناه الحديث ، من ذلك ألفاظ " الصلاة " و " الصوم " و " الزكاة " و " الحج " عند الفقهاء والفاعل والمفعول والظرف ، والجار ، والمجرور ، والحال ، والتمييز عند النحويين والإبدال ، والإعلال ، والقلب عند علماء الصرف ، والمقدمة ، والنتيجة ، والقضية ، والقياس عند المناطقة . (١)

ولقد كان للأبواب المسابقة جميعا فضل كبير في سمو الأساليب الشعرية العربية ، وشدة تأثيرها في النفوس ، وقوة بلاغتها ، وحماس بيانتها ، ومرونة تعبيراتها ، ومطابقتها لمقتضيات الأحوال ، وما وصلت إليه من مكانة منقطعة النظير في ميادين

الشعر ، والخطابة ، والنثر ، ومختلف فروع الأدب .

وجدير بالذكر أن القول في " المجاز " هو القول في " الاستعارة " لأنه ليس هو بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن " المجاز " أعم من حيث أن كل " استعارة " مجاز ، وليس كل مجاز استعارة ، فيما ذهب إليه الإمام " عبد القاهر " في كتابيه " دلائل الاعجاز " (١) " وأسرار البلاغة " . (٢)

ولقد اختلفت الآراء في شأن المجاز ، ومبلغ وروده في اللغة " فابن جني " (- ٣٩٢ هـ) يرى أن أكثر اللغة مع تأمله " مجاز " لا حقيقة (٣) وأن المجاز غالب على اللغات ، وأن منكروه في اللغة كما قال ابن برهان في كتابه " في الأصول " جاحد بالضرورة ومبطل محاسن " لغة العرب " (٤)

ولقد أخذ الشريف المرتضى (- ٤٣٦ هـ) بقول ابن جني ، حيث قال " المرتضى " : إن تجوز العرب ، وبإستعاراتها أكثر (٥) .

لكن " ابن فارس " (- ٥٩٣ هـ) يختلف عن " ابن جني " في نظرية للحقيقة والمجاز إذ إنه يرى عكسه ، ويعد " الحقيقة " أكثر الكلام ، يقول :
" وهذا أكثر الكلام ، وأكثر آيات القرآن ، وشعر العرب " (٦) .

وممن يعدون " الحقيقة " أكثر من المجاز الإمام " الغزالي " (- ٥٠٥ هـ) ، وأتباعه خلافا لأبن جني ، لأن المجاز خلاف الأصل ، ولأنه يتوقف على الوضع الأول ، والمناسبة ، والنقل ، وهي أمور ثلاثة ، والحقيقة على " الوضع " وهو أحد أركان الثلاثة ، فكان أكثر ، ولأن " المجاز " لو ساوى الحقيقة ، لكانت النصوص كلها مجملة ، بل المخاطبات ، فكان لا يحصل الفهم إلا بعد الاستفهام وليس كذلك ، ولأن لكل مجاز حقيقة ولا عكس ، يدل عليه أن المجاز هو المنقول إلى معني ثان لمناسبة شاملة ، والثاني له أول ، وذلك الأول لا يجب فيه المناسبة (٧) .

١- دلائل الاعجاز / ٤٦٢

٢- اسرار البلاغة / ٢٩ .

٣- المزهري ج / ٣٦٠ / ١ .

٤- المزهري ج / ٣٦١ / ١ .

٥- أمالي المرتضى ج / ٣٦٧ / ١ .

٦- ابن فارس / الصحابي / ١٦٧ .

٧- راجع للسيوطي في المزهري ج / ٣٦١ / ١ .

بل إن بعض العلماء أنكر المجاز كلية من القرآن , ولغة العرب , كالإمام " مالك " و " الشافعي " و "أبي حنيفة " , و "ابن تيمية " , واعتبروا الكلام كله ضربا من الحقيقة (١).

ولعل حجة المنكرين لوقوع المجاز في القرآن , أن المجاز " كذب " , والكذب محال على الله تعالى , وأن الالتجاء إلى المجاز عجز عن التعبير بالحقيقة , والعجز محال على الله تعالى , ولذلك رأينا " ابن قتيبة " (٢٧٦هـ), يشرح قلمه للدفاع عن وجود المجاز " في القرآن , ورد هذه الشبهة متخذاً من لغة العرب دليلاً قاطعاً على وجود المجاز في القرآن , ثم جاء الإمام " عبد القاهر " (٤٧١هـ), والإمام " الزركشي " (٧٦٤هـ) والسيوطي " (٩١٠هـ) يستأثرون " ابن قتيبة " في نظرته إلى المجاز , إذ إن هناك فرقاً بين المجاز , والكذب . (٢).

فالمبطل الكاذب لا " يتأول " في إخراج الحكم عن موضوعه , وإعطائه غير المستحق , بل يثبت القضية من غير أن ينظر فيها من شيء إلى شيء ويرد فرعاً إلى أصل , وترأه أعمى أكمل يظن ما لا يصبح صحيحاً وما لا يثبت ثابتاً , وما ليس في موضعه من الحكم موضوعاً موضعاً , هكذا المتعمد للكذب يدعي أن الأمر على ما وضعه تلبساً وتمويهاً , وليس هو من التأول " في شيء (٣).

" والنكتة أن المجاز لم يكن مجازاً , لأنه إثبات الحكم لغير مستحقه بل لأنه أثبت لما لا يستحق تشبيهها ورداً له إلى ما يستحق وأنه ينظر من هذا إلى ذلك , وإثباته ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق , فلا يتصور الجمع بين شيئين في وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى يبدأ بالأصل في إثبات ذلك الأصل , والحكم له " (٤)

إننا إذا ناقشنا هذين المذهبين , نرى مبلغ وهنهما واضحا , لأن الأخذ بأي منهما تضيق لمجال القول , وإبعاد لمناحي البيان , وقضاء على العربية بالجمود , والعجز عن التعبير عما يجد من شئون الحضارة والاجتماع , والعلوم , والفنون , إن إنكار الحقيقة في اللغة إفراط , وإنكار المجاز تفریط , فإذا بطل هذا القول , فالرأي هو الثالث , وهو أن اللغة , والقرآن الكريم يشتملان على الحقائق والمجازات جميعاً , فما كان من الألفاظ مفيداً لما وضع له في الأصل , فهو المراد بالحقيقة , وما أفاد غير ما وضع له في أصل وضعه فهو المجاز , وفائدة كليهما إنما تكون حيث يحسن وضعهما , يقول " الأمدى " (-٢٧٠هـ) في موازنته:

١- د. عبد القادر حسين : راجع القرآن والصورة البيانية ١١٥.

٢- انظر نص ذلك في " الاقتان للسيوطي " ج ٢/ط ٣٦١ والبرهان في وجوه القرآن للزركشي ج ٢/٢٥٥

وراجع المدة ج ٢/٢٦١.

٣- الأسرار/ ٣٨٦.

٤- الأسرار/ ٣٨٦/٣٨٧.

فالكلام إنما هو مبني على الفائدة في " حقيقته " , و " مجازه " , ومتى قل استعمال الحقيقة صارت مجازاً عرفاً , والمجاز متى كثر استعماله , صار حقيقة عرفاً , وأما بالنسبة إلى معنى واحد من وضع فمحال , لاستحالة الجمع بين النفي والإثبات (١).

ويقول " ابن الأثير " (-٦٣٧هـ) :

" واعلم إذا ورد عليك كلام يجوز أن يحمل معناه عن طريق الحقيقة لأنها هي " الأصل " والمجاز هو " الفرع " , فلا يعدل عن الأصل إلى الفرع إلا لفائدة (٢).

ويقول أيضاً : لقد ثبت أن المجاز فرع عن الحقيقة , وأن الحقيقة هي الأصل , وإنما يعدل عن الأصل إلى الفرع لسبب اقتضاه (٣).

ولقد قرر المفهوم نفسه صاحب المزهري , يقول : " فإذا دار اللفظ بين احتمال المجاز واحتمال الحقيقة , فاحتمال الحقيقة أرجح " (٤)

هذا , ولعلنا واجدون في كلام النقاد أنفسهم دليلاً واضحاً وصريحاً على أن العرب لم تكن تحفل بالمجاز , والتصوير القائم على شطحات الخيال قدر اهتمامها بالإصابة والوضوح , والتحديد , يقول " القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني " (ت ٣٩٢هـ) في ذلك :

" وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته , وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب , وشبه فقارب , وبده فأغزر , ولمن كثرت سوانر أمثاله , وشوارد أبياته , ولم تبعاً بالتجنيس , والمطابقة , ولا تحفل بالإبداع , " أي باستعمال صنوف البديع " , والاستعارة , إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض " (٥)

١ - الموازنة / ج ١ / ١٧٩ + وانظر المزهري ج ١ / ٣٦٨ + ٣٦٤.

٢ - المثل السفر / ج ١ / ١١٠ / ١١١.

٣ - السابق / ج ٢ / ٧٧.

٤ - المزهري / ج ١ / ٣٦١.

٥ - الوساطة / ٣٣ / ٣٤. وتروى وفاة القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني سنة ٣٦٦هـ.

وكلام القاضي هنا يعيب استعمال صنوف البديع والمجازات وعلى رأسها الاستعارة وإنما الذي يعيبه ألا تكون واضحة ، بل ينبغي أن تكون في خدمة الموقف المثار والذي جاءت من أجله ، وأن تكون جزءاً من تجربة الشاعر ، لا يقصد إليها قصداً ، ولا يفتعلها افتعالاً ، وإنما ينبغي أن تحقق الهدف المنشود منها ، وهو " الإبهانة " ، لا المبالغة الممقوتة ، والإسراف المخل بعملية التوصيل البلاغي .

فما دام المعنى صحيحاً ، واللفظ مستقيماً ، والوصف مصيباً ، فلا حاجة لنا بعدئذ لكي نلجأ إلى زخرف أو صنعة يتصدرها المجاز والاستعارة ، وما قاله البلغاء قديماً : إن المجاز أبلى من الحقيقة ، كان ذلك تعبيراً عن فقه استدلال لا علاقة له بالواقع الذي يمارسه الشعراء والأدباء ، ونحن ندعى أن الحقيقة تنافس المجاز ، وإن المجاز في تعبيرات كثيرة أمانة على معنى مجرد وراءه ، وأن قمة المجاز وهي (الاستعارة) المكنية ، ينبغي ألا تكون مطمحا دائماً متميزاً (١)

هذا ولقد كان التعبير عن الأساليب المجازية لدى " سيبويه - ١٨٠ هـ) بلفظ " الاتساع " فمنه قوله تعالى : " بل مكر الليل والنهار " (٢)

وسمعنا من العرب من يقول ممن يوثق به : " اجتمعت أهل اليمامة ، فأنث الفعل في اللفظ ، إذ جعله يفي لفظ اليمامة ، فترك اللفظ على ما يكون عليه من سعة الكلام ، كما قرن " سيبويه " السعة بالمجاز . (٣)

ويرى الجاحظ (- ٢٥٥ هـ) أن العرب قد تنصرف في نقل الألفاظ من معانيها الأصلية إلى معانٍ محدثة لوجود " علاقة " مشابهة بين الطرفين كقولهم : لمن أدرك الجاهلية ، والإسلام " مخضرم " وقولهم للأنثى من ولد النعام " قلوفا " ، تشبهاً لها بالإبل . (٤)

فإذا كان هذا التصرف حقاً للعرب ، فالله تعالى أحق به منهم في كلامه ، يقول الجاحظ في ذلك :
" فإذا كانت العرب يشتقون كلاماً من كلامهم ، وأسماء من أسمائهم ، واللغة عارية في أيديهم ممن خلقهم ، ومكنهم ، وألهمهم ، وعلمهم ، وكان ذلك منهم

١ - د. مصطفى ناصف / راجع الصورة الأدبية / ١٨٧ .

٢ - الكتاب لسيبويه / ط هارون / ج ١ / ٩٨ / ١٦٠ - ١٨١

٣ - راجع السابق / ج ١ / ٢١١ / ٢٢٢

٤ - الحبران / ج ١ / ٣٣٠ + ج ٤ / ١١٦

صوابا عند جميع الناس ، فالذى أعارهم هذه النعمة أحق بالاشتقاق وأوجب طاعة" (١)

ولقد عالج " الجاحظ " كثيرا من نصوص القرآن والحديث معالجة مجازية ، مثل معالجته للآيتين الكریمتین : " ان الذين يأكلون أموال الیتامی ظلما " (٢) " وأكالون للمسحت " (٣) ، قال الجاحظ : " وقد يقال لهم ذلك وإن شربوا بترك الأموال الأثیبه ، ولبسوا الحلل ، وركبوا الدواب ، ولم ينفقوا درهما واحدا فى سبیل الله " (٤)

وقد سخر الجاحظ من قوم حملوا كلام النبى علیه السلام فى رجل يتبع حماما طيارا على ظاهره ، قال : " فإن زعم أن النبى صلى الله علیه وسلم نظر الى رجل يتبع حماما طيارا ، فقال : شيطان يتبع شیطانا ، فخيرونا عن يتبع الحمام من بين جميع سكان الأفاق ، ونازلة البلدان من الحریمین الى البصریین ، ومن بنى هاشم الى من دونهم ، أتزعمون أنهم شیطاطین على الحقيقة ، وأنهم من نجل الشیطاطین ، أو تزعمون أنهم كانوا إنسا فمسخوا بعد جنا ، أم يكون قوله لذلك الرجل شيطان على مثل قوله : " شیطاطین الجن و الانس " وعلى قول عمر : " لأنز عن شیطاته من ثغرته " . (٥)

معنى ذلك أن " الجاحظ " يرى أن من لم يعرف طرق العرب وتصرفهم فى نقل الألفاظ يجهل معانى القرآن ، والحديث ، لذلك يقول : " فللعرب أمثال واشتقاق وأبنية ، وموضع كلام يدل عندهم على معانيهم ، وإرادتهم ، ولتلك الألفاظ مواضع أخر ، ولها حينئذ دلالات أخر ، فمن لم يعرفها جهل الكتاب والسنة ، والشاهد ، والمثل ... " (٦)

كما يزمن " بن قتيبة " (- ٢٧٦ هـ) بوجود المجاز ، مع ملاحظة أنه رأس من رؤوس أهل السنة ، ومعاصر للجاحظ ، وقد رد على الطاعنين فى القرآن لاشتغاله على المجاز ، قال : " وهذا من أشنع جهالاتهم ، وأدبها على سوء نظرهم ، وقلة أفهامهم ، ولو كان المجاز كذبا ، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلا كان أكثر كلامنا فاسدا ، لأننا نقول : " نبت البقل " ، وطالت الشجرة ، وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ، ورخص السعر ... " (٧)

١- الحيوان / ج ١ / ١٢٠

٢- النساء / ١٠

٣- المائدة / ٤٢

٤- الحيوان / ج ٥ / ٢٦

٥- الحيوان / ج ١ / ١٤٥

٦- السابق / ج ١ / ٧٠

٧- تأويل مشكل القرآن / ٩٩

ويزيد في توكيده معنى المجاز بقوله :
 للعرب المجازات في الكلام ، ومعناها ، " طرق القول وماخذه " ، ويفسر ذلك قائلا :
 " ففيها الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ، والتقديم ، والتأخير ، والحذف ،
 والتكرار ، والإخفاء ، والإظهار ، والتعريض ، والكناية ، والإيضاح ، ومخاطبة
 الواحد مخاطبة الجمع ، والجميع خطاب الواحد ، والواحد والجميع خطاب الاثنين ،
 والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، ولفظ العموم لمعنى الخصوص " (١)

ثم يقول : (٢)
 " ويتبين لنا أن أفعال المجاز لا تخرج منها المصادر ، ولا تؤكد بالتكرار ، فتقول :
 أراد الحائط أن يسقط ، ولا تقول : أراد الحائط أن يسقط إرادة شديدة ، والله تعالى
 يقول : " وكلم الله موسى تكليما " (٣) فوكد بالمصدر معنى الكلام ، ونفى عنه
 المجاز ، وقال عز اسمه : " إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون " (٤)
 فوكد القول بالتكرار ، ووكد المعنى " بانما " (٥)

كما أمن المبرد (- ٢٨٦ هـ) بوجود المجاز في اللغة ، فألف كتابا أسماه " ما اتفق
 لفظه واختلف معناه " وقال في بدايته : " هذه حروف ألفناها من كتاب الله عز وجل
 ، متفقة الألفاظ ، مختلفة المعاني ، متقاربة في القول ، مختلفة في الخبر ، على ما
 يوجد في كلام العرب " وقد قام " المبرد " بمعالجة قسم من النصوص القرآنية
 معالجة مجازية . (٦)

ثم يأتي ابن جنى (- ٣٩٢ هـ) ليعرف الحقيقة بقوله : الحقيقة ما أقر في الاستعمال
 على أصل وضعه في اللغة ، والمجاز ما كان بضد ذلك . (٧) ، وقد ذكر في المجاز
 أمرا يستحق النظر ، وذلك أنه قال : " لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلا لمعان
 ثلاثة هي : الاتساع ، والتشبيه ، والتوكيد ، فإن عدمت الثلاثة كانت الحقيقة
 البتة " (٨) ويشرح ابن جنى ذلك بقوله : فمن ذلك قوله تعالى : " وأدخلناه في رحمتنا
 " (٩) فهذا مجاز وفيه الثلاثة المذكورة :

١- تأويل شكل القرآن / ١١١

٢- السليق / ١١١

٣- (لافضاء / ١٦٤) السابق ١١١

٤- النحل / ٤٠

٥- تأويل شكل القرآن / ١١١ / ١١٢

٦- راجع تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية للدكتور مهدي السامرائي / ص ١٢٣ - وانظر الإحالة فيه
 إلى " ما اختلف لفظه واتفق معناه " ص ٢

٧- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٢ (ط قصور الثقافة) والمزهر / ج ١ / ٣٥٦ / ٣٥٧

٨- الخصائص / ج ٢ / ٢٤٢ (ط قصور الثقافة) والمزهر / ج ١ / ٣٥٦

٩- الأنبياء / ٧٥

أما " الاتساع " : فهو أنه زاد في أسماء الجهات اسما وهو [الرحمة] . وأما " التشبيه " فانه شبه الرحمة - وإن لم يصح دخولها - بما يصح دخوله فلذلك وضعها موضعه .
وأما " التوكيد " فلأنه أخبر عما لا يدرك بالحاسة ، بما يدرك بالحاسة ، تعالىا بالمخبر عنه ، وتخيما ، إذ صير بمنزلة ما يشاهد ، ويعاين ، أو لأنه أخبر عن " المعنى " بما يخبر به عن الذات ، بمعنى أنه أخبر عن العرض ، بما يخبر به عن " الجوهر " . (١)

ثم قال : واعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة ، ألا ترى نحو : " قام زيد " معناه كان منه القيام ، أى هذا الجنس من الفعل ، ومعلوم أنه مجاز لا حقيقة على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة ، وتشبيه القليل بالكثير . لأنه لم يكن منه جميع القيام ، وكيف يكون ذلك ، وهو جنس ، والجنس يطلق على جميع الماضى ، وجميع الحاضر ، وجميع الآتى من الكائنات من كل من وجد منه القيام ؟ ، ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد في وقت واحد ، ولا في أوقات القيام كله الداخلة تحت الوهم ، هذا محال . (٢)

ونظيره عند قولنا : " خرجت فإذا الأسد " وتعريف الأسد هنا تعريف الجنس ، وأنت لا تريد أنك خرجت وجميع الأسد التى يتناولها الوهم على الباب ، هذا محال ، وإنما أردت ، فإذا واحد من هذا الجنس بالباب ، فوضعت لفظ الجماعة على الواحد مجازا لما فيه من الاتساع ، والتوكيد ، والتشبيه . (٣)

أما الاتساع : فلأنك وشعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد .
وأما التوكيد : فلأنك عظمت قدر ذلك الواحد ، بأن جنت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة .
وأما التشبيه : فلأنك شبهت الواحد بالجماعة ، لأن كل واحد منها مثله في كونه أسدا . (٤)

وكذلك قوله : " واسأل القرية التى كنا فيها " (٥) فيه المعانى الثلاثة : أما الاتساع : فلأنه استعمل لفظ السؤال مع ما لا يصح في الحقيقة سؤاله لما كان بها

١- الخصائص بتحقيق محمد على النجار (طبعة مصورة عن طدار الكتب المصرية نشر الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر / ج ٢ / ٣٤٢ - والمثل الستر / ج ٢ / ٨٤ / ٨٥ والمزهر / ج ٢ / ٣٥٦ كانه يميل الى أن في الكلام استعارة بالكناية ، فشبه الرحمة بمكان يدل على ذلك بلازم المشبه به وهو الانخل - والمعروف أن في الآية تجوزا بالرحمة عن الجنة من المطلق الحال على المحل وهذا مجاز مرسل .

٢- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٧ + ٤٤٨ والمزهر / ج ١ / ٣٥٧ / ٣٥٨

٣- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٩ والمزهر / ج ١ / ٣٥٨

٤- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٩ - والمزهر / ج ١ / ٣٥٩

٥- يوسف / ٨٢

ومؤلفا لها ، وأما التوكيد : فلأنه في ظاهر اللفظ إحالة بالسؤال على من ليس من عادته الإجابة ، فكانهم تضمنوا لأبيهم عليه السلام ، أنه إن سأل الجمادات ، والجبال أنبأته بصحة قولهم : وهذا تناء في تصحيح الخبر ، أى لو سألتها لأنطقها الله بصدقنا ، فكيف لو سألت من من عادته الجواب . (١)

وكذلك " ضربت زيدا " مجاز أيضا ، لأن المضروب بعضه لا جميعه وحقيقة الفعل " ضرب " جميعه ، وكنحو قولك : ضربت زيدا رأسه ، ففى البذل أيضا تجوز ، لأنه قد يكون المضروب بعض رأسه ، لا كل رأسه . (٢)

ثم أنه يرى أن جميع أنواع الاستعارات داخلة تحت " المجاز " كقول " كثير "

غَمَرُ الرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّمَ صَاحِبًا : غَلَقَتْ لِضِحْكَتِهِ رِقَابُ النَّاسِ (٣)

ذلك لأنه استعار الرداء للمعروف ، لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقي عليه ، ووصفه بالغمر الذى هو وصف المعروف لا الرداء منظور فيه إلى المستعار له ، لذا فالاستعارة مجردة ، وهى التى قرنت بما يلانم المستعار له . وغلقت لضحكته رقاب الناس يعنى انتقل ملكهم إلى أيدى السائلين ، كما ينتقل ملك الرهن إلى المرتهن إذا أغلق ، أى عجز صاحبه عن افتكاكه .

وكقول " طرفة " فى معلقته : (٤)

وَوَجْهِهْ كَانَ الْمُنْمَسَّ حَلَّتْ رِدَاءَهَا : عَلَيْهِ نَفَى اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَذِ

فقد جعل للشمس رداء ، وهو جوهر استعاره للنور على الوجه ، والنور هو العرض وذلك أبلغ ، والاستعارات كلها داخلة تحت المجاز . (٥)

وكذلك قولك : " بنيت لك فى قلبى بيتا " أو أحطت لك من رأبى وتقتى دار صدق ، لكان ذلك مجازا واستعارة ، لما فيه من الاتساع ، والتوكيد والتشبيه . (٦)

١- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٧

٢- الخصائص / ج ٢ / ٤٥٠ - والمزهر / ج ١ / ٣٥٩

٣- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٥ - والمزهر / ج ١ / ٣٥٧

٤- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٥ - وحلت رداءها ، أى خلعت ، والبسته إياه - ويتخذ : يضطرب - مشتق من الخد لأنه يضطرب عند الأكل

٥- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٥

٦- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٦ - والمزهر / ج ١ / ٣٥٧

المجاز من شجاعة العربية :

ومن المجاز كثير من باب " الشجاعة فى اللغة " من الحنوف ، والزيادات ، والتقديم ، والتأخير ، والحمل على المعنى ، والتحريف ، ممثلاً بما سبق أن أوردناه من قوله تعالى : " واسأل القرية التى كنا فيها " (١)

ويقول فى موضع آخر : وكيف تصرفت الحال ، فالإتساع فائض فى جميع أجناس " شجاعة العربية "

ويمثل لذلك بقوله : ألا ترى أنك إذا قلت : بنو فلان يطوهم الطريق ، ففيه من السعة إخبارك عما لا يصح وطوهم بما يصح وطوهم ، فتقول على هذا : أخذنا على الطريق الواطئ لبني فلان ، ومررنا بقوم موطنين بالطريق ، ويا طريق طأ بنا بني فلان ، أى أدنا إليهم ، ونقول : بنى فلان بيته على سفن المارة ، رغبة فى طنه الطريق باضياقه له ، أفلا ترى إلى وجه الإتساع عن هذا المجاز . ووجه التشبيه إخبارك عن الطريق بما تخبر به عن سالكيه ، فشبهته بهم ، إذ كان هو المؤدى لهم ، فكانه هم . أما التوكيد ، فلأنك إذا أخبرت عنه بوطنه إياهم كان أبلغ من وطئه سالكيه لهم ، وذلك أن الطريق مقيم ملازم ، فأفعاله مقيمة معه ، وثابته بثباته ، وليس كذلك أهل الطريق ، لأنهم قد يحضرون فيه ، ويغيبون عنه ، فأفعالهم أيضاً كذلك حاضرة وقتاً ، وغائبة آخر ، فأين هذا مما أفعاله ثابتة مستمرة . (٢)

هذا وبلغنا مصطلح " الشجاعة " فى اللغة ، أو " شجاعة العربية " الذى يدور عند " ابن جنى " حول معنى مخالفة المؤلف فى الاستعمال ، من حذف وزيادة ، وتقديم ، وتأخير ، وكذلك " المجاز " بلغنا إلى المصدر الذى استمد منه بلاغيون أمثال " ضياء الدين بن الأثير " (٤) (- ٦٣٧ هـ) و " نجم الدين بن الأثير الحلبي " (- ٧٣٧ هـ) (٥) و " يحيى بن حمزة العلوى اليمنى " (٦) (- ٧٥١ هـ) ، وغيرهم فيما ذهبوا إليه من عقد المشابهة بين الشاعر والفارس ، تلك المشابهة التى نص عليها " ابن جنى " فى معرض الدفاع عن تجاوزات الشاعر المبدع المتأبى على قيود اللغة ، إذ قرن سلوكه هذا الى سلوك الفارس المجازف .

١- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٦ - يوسف / ٨٢

٢- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٧

٣- الخصائص / ج ٢ / ٤٤٧

٤- فى المثل السائر / ج ٢ / ٤

٥- فى جواهر الكنز / ١١٦

٦- فى الطراز / ج ٢ / ١٣١

يقول " ابن جنى " بعد حديثه عن مجموعة الظواهر اللغوية التى ذكرها ضمن " شجاعة العربية " ومنها " المجاز " :

" فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات ، على قبحها ، وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جِئِمَ منه ، وإن دل من وجه على جَوْرِهِ وتقصفه ، فإنه من وجه آخر مؤذن يصياله وتَحْمَلُهُ ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ، ولا قصوره على اختياره الناطق بفصاحته .

بل مثله فى ذلك عندى مثل مُجْرِى الجَمُوح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير اجتِشام ، فهو وإن كان ملوما فى عُنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفضيضة مُنْتَه ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر فى سلاحه أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ن وأبعد عن الملحاة ، لكنه جِئِمَ ما جِئِمَ على علمه بما يعيق اقتحام مثله ، إدلالاً بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه فاعرف بما ذكرناه حال ما يرد فى معناه ، وإن الشاعر اذا أورد منه شيئا ، فكانه لأنسه بعلم غرضه وسُفُور مراده لم يرتكب صعبا ، ولا جِئِمَ إلا أمما (١)

نعود فنقول : لا شك أن ضياء الدين بن الأثير (- ٦٣٧ هـ) ونجم الدين بن الأثير (٧٣٧ هـ) قد ركزا على الشبه بين مسلك الشاعر المتقن ومسلك الشاعر المغامر ، أو بين طبيعة اللغة الأدبية فى تأبيها على القواعد المعيارية وجنوحها الى الخروج عليها ، وطبيعة تصرفات الفارس الشجاع المغامر المتهاون بقواعد السلامة واحتياطات التوقى ، فالشاعر يجترى على مقررات اللغة ، والفارس يجترى على محاذير القتال .

" فابن الأثير " يسمى الظواهر التى تحدث عنها ابن جنى ، مثل الحذف ، والزيادة ، والتقديم ، والتأخير ، والحمل على المعنى ، وكذلك " المجاز " بسميها بالشجاعة ، والشجاعة عنده هى الاقدام ، وإن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع غيره ، ويتورد ما لا يتورده سواه (٢)

بينما يذهب " نجم الدين بن الأثير الحلبي " (ت ٧٣٧ هـ) أن الكلام المتصف بتلك الصفات إنما سُمى (شجاعة العربية) لأنه لما كان كلاما فيه قوة يتصرف بها فى المخاطبات من غيبة الى حضور ، ومن حضور الى غيبة ومن تنبيه الى جمع ، ومن جمع الى تنبيه ، وتقديم وتأخير ومع ذلك لا ينسب الى خلل ولا تقصير فى استيفاء المعانى صار فى نفسه شجاعا بالنسبة الى العربية تشبيها بالرجل الذى تكون

١- الخصائص ج٢/ ٣٩٢
يقال تَحْمَلُ الْمُحْمَلُ : حَمَلَ وَثَرًا - وَتَحْمَلُ : تَكْبَرُ - وَتَكْفُرُ فى سلاحه : أى دخل فيه وتغطى به واستتر -
والملاحاة : اللوم ، وهو مفعول من لَحَوْتُ العود أى قَتَرْتُهُ
٢- المثل السائر / ج٢ / ٤

فيه شجاعة تحمله في الحرب على التقديم والتأخير ، والقرب والبعد ، والاقبال والادبار ... فحسنت تسمية الكلام المحتوى على ما قدمناه بهذه التسمية ، لأن الشجاعة في مثل هذا الكلام تحمله على الجولان في جوانب المعاني كيف شاء " (١)

وان هذا الذى نعرضه هو ما لحظه الدكتور عبد الحكيم راضى وعرضه في تقديمه الذى تصدر كتاب الخصائص لابن جنى ، تحت عنوان (شجاعة العربية - صورة خاصة من القصاص) (٢)

هذا ، ولم يقف الدكتور عبد الحكيم راضى عند من تناصت أفكارهم عن شجاعة العربية مع مفهوم " ابن جنى " ممن ذكرناهم ، لكنه بداب - الباحث المحقق والموضوعى المدقق أخذ في تعقب المصدر الذى استقى منه " ابن جنى " نفسه مفهومه عن الشجاعة المرتبط بهذه الظواهر التى ذكرناها عند ابن جنى ومن لَفَّ لَفَّهُ فيعود به التداعي والبحث الى مصطلح تحمس له " الجاحظ " مما يعد مصدر مصطلح الشجاعة عند " ابن جنى "

ففى سياق حديث الجاحظ (- ٢٥٥ هـ) عن بعض من سئى العرب فى التشبيه والمجاز ، وتسمية الكائنات بأسماء غيرها لمجرد لمح المشابهة بينها ... يقول الجاحظ :

" ويروى عن النبى - صلى الله عليه وسلم ، أنه قال : (نَعِمْتُ الْعَمَّةَ لَكُمْ الْخَلَّةَ ، خَلَقْتَ مِنْ فَضْلَةِ طِينَةِ آدَمَ) ، ثم يتابع قائلا : " وهذا الكلام صحيح المعنى لا يعيبه الا ما لا يعرف " مجاز الكلام " وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيمه ، وإنما نقدّم على ما أقدموا ، ونحجم عما أحجموا ، وننتهى الى حيث انتهوا " (٣)

ثم راح الجاحظ يتحدث فى موضع آخر عن صور من التجوز فى استعمال مادة (نَوَى) ، فالرجل يقول لعبده إذا بالغ فى عقوبته : ذق ، وكيف ذقته ؟ وكيف وجدت طعمه ، وقال الله عز وجل : (ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ) (٤)

وقال الشاعر :

وَإِنَّ اللَّهَ ذَاقُ حُلُومِ قَيْسٍ : فَلَمَّا ذَاقَ خِفَتَهَا قَلَامًا

١- جوهر الكنز / ١٦

٢- تقديم الدكتور عبد الحكيم راضى / لكتاب الخصائص (ج ٢) مصورة الهيئة العامة لقصور الثقافة / ص ٩

٣- عن تقديم الدكتور عبد الحكيم (لخصائص ابن جنى) ج ٢ / ص ١٣ - وانظر الاحالة فيه الى الحيوان للجاحظ / ج ١ / ٢١٢

٤- الدخان / ٤٩

ثم يقدم مزيداً من أمثلة المجاز في مادة (أكل) ، فيقول ، وكما جوزوا لقولهم (أكل) ، وإنما عض ، و (أكل) وإنما أفنى جوزوا أيضاً أن يقولوا : (نقت) لما ليس بطعم ، ثم طعمت لغير الطعام .

بعد ذلك - أى بعد هذه المجموعة من المجازات والاستعمالات الخاصة - يقول الجاحظ : " وللعرب " إقدام " على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم ، وهذه أيضاً فضيلة أخرى " (١)

ثم يقف الدكتور راضى عند مصطلح (الإقدام) ليسجل أنه من مجال (الشجاعة) ، مصطلح ابن جنى ، وأنه متعلق بالكلام كتعلق الشجاعة عند ابن جنى مطلقاً ، أو بالعربية خاصة ، وأنه صادر عن العرب ، ثم - وهذا هو اللافت عنده أن توصف به صور من التجوز بما يحتمل من غموضه مبّرر - لدى الجاحظ - تماماً كما كان مبرر الشجاعة عند ابن جنى ، وهو أنس الشاعر بعلم غرضه وسفور مراده .

يضاف إلى ذلك أن كلا من مواضع الإقدام عند الجاحظ ، وأمثلة الشجاعة عند ابن جنى ليس مما يقاس عليه ، أما عبارة الجاحظ في ذلك فهي : " وليس هذا مما يطرد لنا أن نقيسه ، وأما عبارة ابن جنى فهي : " وهذا ونحوه مما لا يجوز لأحد القياس عليه " لذا يلاحظ الدكتور عبد الحكيم راضى أن بين العبارتين قرابة قرن ونصف من الزمان إذ يقتربان من حد التطابق ، لذا فقد ارتأى أن مصطلح الجاحظ بمفهومه المتعلق باللغة كان حاضراً في ذهن ابن جنى حال إطلاقه مصطلحه . (٢)

* هذا ، وتodor تعريفات المجاز حول [الانتقال] ، فابن فارس (- ٣٩٥ هـ) يعرفه بقوله :

" وأما المجاز فمأخوذ من " جاز " يجوز ، إذا استنّ ماضياً ، نقول : " جاز بنا فلان " وجاز علينا فارس ، هذا هو الأصل ، ثم نقول : يجوز أن تفعل كذا ، أى ينفذ ولا يرد ، ولا يمنع ، ويقول : " عندنا دراهم " وضح " وازنة ، وأخرى تجوز جواز الوازنة ، أى أن هذه وإن لم تكن وازنة ، فهي تجوز مجازاً ، وجوازاً ، لقرابها منها " (٣)

١ - تقديم الدكتور عبد الحكيم راضى للخصائص ج ٢ / ص ١٤

٢ - التقديم السابق / ص ١٥

٣ - ابن فارس : الصحاح في فقه اللغة - تحقيق الشيخ سيد صقر (ط الحابى) / ٢٢٢ وفى اللسان : درهم وضح : نفق أبصم ، والوضح الدرهم الصحيح ، وأعطيه دراهم لوضحا أى صحبة (اللسان ط بولاق ج ٣ / ١٧٥)

ثم يقول : فهذا تأويل قولنا " مجاز " أى أن الكلام الحقيقي يضمن لسننه لا يعترض عليه وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أن فيه من تشبيه ، واستعارة ، وكف ما ليس فى الأول ، وذلك كقولك : عطاء فلان مزن ، فهذا تشبيه وقد جاز مجاز قوله: عطاء فلان كثير واف • (١)

إن المجاز عنده مشتق من الجواز ، وهو الانتقال ، أو العبور ، ووزنه مفعول ، لأن أصله " مَجُوزٌ " ثم قلبت الواو ألفا ، وصيغة " مَفْعُولٌ " تستعمل فى الزمان والمكان ، والمصدر ، فلفظة المجاز تعنى مكان التجوز أو زمانه ، أو المصدر وهو " الجواز " ، ثم نقل هذا اللفظ من المصدر ، أو المكان ليطلق على اسم الفاعل وهو " الجائز " ، أى " المنتقل " لما بين اسم الفاعل والمصدر من علاقة الجزئية ، ولما بين اسم الفاعل واسم المكان من علاقة الحالية أو المحلية ، أى أن اسم المحل اطلق على الحال ، ثم نقل من اسم الفاعل الى المعنى المصطلح عليه ، وهو : اللفظ المتواضع على استعماله ، أو المستعمل فى غير ما وضع له أولا فى الاصطلاح الذى به المخاطبة لما بينهما من التعلق • (٢)

أما " ابن رضىق " (- ٤٥٦ هـ) ، فيذكر المعنى العام لكلمة " مجاز " وهو طرق القول ومأخذه ، ثم يقرر أن التشبيه ، والاستعارة ، وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت اسم (المجاز) ، إلا أنهم خصوا به - يعنى المجاز - بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه ، أو كان منه بسبب ، كما قال جرير بن عطية :

إِذَا نَزَلَ السَّمَاءُ يَلْزِقُ قَوْمٌ : رَعَيْنَاهُ ، وَإِنْ كَانُوا غَضَبًا

أراد المطر لقربه من السماء ، ويجوز أن تريد بالسماء السحاب ، لأن كل ما أظلك فهو سماء ، وقال " سقط " أو " نزل " ، يريد سقوط المطر الذى فيه ، وقال : " رعيناه " ، والمطر لا يرعى ، ولكن أراد النبات الذى يكون عنه ، فهذا كله " مجاز " (٣)

وكما هو واضح أن المجاز ههنا من باب المجاز المرسل ذى العلاقة السببية •

ويعرفه " الخطيب القزوينى " (- ٧٣٩ هـ) بقوله :
" المجاز مفعول " من جاز المكان يجوزُه إذا تعداه ، أى تعدى موضعه الأصلي ، ويقال ، جعلت كذا مجازا الى حاجتى ، أى طريقا له ، على أن معنى " جاز المكان " سلكه على ما فسره الجوهري فى كتابه " تاج اللغة وصحاح العربية " (٤) (٣٩٨ هـ)

١- الصالحى / ٣٢٢

٢- راجع الأمدى : الإحكام فى أصول الأحكام

٣- راجع العمدة / ج ١ / ٢٦٦ وما بعدها

٤- الأيضاح / ج ٢ / ٣٩٦

ويعرفه صاحب (الطراز) (- ٧٥١ هـ) بقوله : المجاز مفعول ، واشتقاقه ، أما من الجواز الذى هو " التعدى " فى قولهم : " جزت موضع كذا " إذا تعديته ، أو من الجواز الذى هو نقيض الوجوب ، والامتناع ، وهو فى التحقيق راجع الى الأول ، لأن الذى لا يكون واجبا ولا ممتنعا يكون مترددا بين الوجود والعدم ، فكأنه ينتقل من الوجود الى العدم ، أو من العدم الى الوجود ، فاللفظ المستعمل فى غير موضعه الأصلي " شبيهه " بالمتنقل ، فلا جَرَمَ سُمِّي مجازا . (١)

ويفسر ذلك بقوله : وبيانه أنا إذا قلنا على جهة الاستعارة " رأيت أمدا " فالتعظيم والمبالغة الحاصلان من هذه اللفظة المستعارة ليس لأننا سميناه باسم الأسد ، بل لأننا قدرنا فى ذلك الشخص صيرورته فى نفسه على حقيقة الأسد لبلوغه فى الشجاعة التى هى خاصة الأسد الغاية القصوى ، وعلى هذا يكون لفظ الأسد فى معنى يخالف موضوعه الأصلي ، وبهذا التقرير يحسن وجه الاستعارة ، وتتضح حقيقة المجاز . (٢)

ويقول : فى قوله تعالى : " وجاء رَبُّكَ " فإنه يستحيل عقلا تعلق المجيء بالذات لاستحالة عليها ، فيعلم أن استعمالها مجاز ، وأن الأصل ، وجاء أمر ربك ، وكقوله تعالى : " وإسأل القرية " فإنه لا يمكن سؤال القرية ن فعلما أنه لا بد هناك من محذوف تقديره ، وإسأل أهل القرية ، هذا بالنسبة للمجاز بالتقصان ، أما المجاز فى " الزيادة " كقوله تعالى : " ليس كمثله شيء " فإنا لو خيلناه وظاهر الآية كان المنفى إنما هو " مثل مثل الله تعالى " لا مثله على الإطلاق ، والعقل يابى ذلك ويبطله ، فعرفنا أن ذكر الكاف " زيادة " وأن الحقيقة حذفها ونقصانها . (٣)

ومما هو حقيقة على الإطلاق الأسماء " المضمرة " من نحو قولنا : هو ، وهما ، وهم ، وهن ، وأنا ، ونحن ، وإياك ، وجميع الأسماء التى اضممرت ، ونحو أسماء الإشارة ، من قولهم : ذا ، وذاك ، وذان ، وهؤلاء . (٤)

وقد يجرى " المجاز " فى " الاعلام " بالتقصان " كما يقال : " قرأت لسيبويه " ، وقرأت " الزمخشري " ، والمراد كتيهما . (٥)

١- الطراز / ج ١ / ٦٣

٢- الطراز / ج ١ / ٦٥

٣- الطراز ج ١ / ص ٩٣ / ٩٤

٤- السابق / ج ١ / ١٠١

٥- السابق / ج ١ / ١٠١

وقد يجرى المجاز في بعض " المضمرات " كقولنا (نحن) فإنه حقيقة في الجمع وقد يقال للواحد العظيم مجازاً ، وقد يجرى المجاز في أسماء الإشارة ، كقولك : اعجبني هذا الرجل ، وإن كان " غائباً " عنك لأن " الحقيقة " فيه لمن كان حاضراً بقربك (١)

وقد يذكر الواحد ، ويراد الجمع ، كقولهم للجماعة ضيف ، وعدو ، ويذكر الجمع ويراد واحد ، واثنان ، إلى غير ذلك . (٢)

وإن هذه الازدواجية في حقيقة الأمر ، قائمة في مناح شتى ، فالحياة لها وجهان ، واقع وما وراءه ، واقع علمي صارم ، وما وراءه ، تختلف صورته باختلاف الأمم ، بل إنها تختلف في الأمة الواحدة باختلاف الأفراد في انصبتهم من الثقافة . (٣)

ثم إن هذه الصفات التي تعرف بها الأشياء نوعان : الصفات الأولية ونراها في تلك الأشياء ، والصفات الثانوية ، وتكون خلقاً من عندنا ، وخلقاً عليها ، ومناطق الاختلاف يكون حولها ، فشكل البرقالة وحجمها ، وعددها شيء موضوعي ، أما الطعم ، واللون ، والرائحة ، فأمر ذاتي . (٤)

ولم لا ؟ وقد شاعت الكلمة بين " الجاهليين " وهذا شيء طبعي ، فهم الذين عرفوا الصحراء ، والارتحال ، والانتقال فيها ، فتجد الإنفاذ ، والإجازة عند الأعشى (٥) وعند امرئ القيس .

يقول " امرؤ القيس " :

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى : يَنَابُطُنْ جَفَبْ ذِي رُكَامٍ عَقَنْقَلِ (٦)

ويقول " كعب بن سعد الغنوي "

وَقَدْ شَالَتْ الْجَوَازُءَ حَتَّى كَانَهَا : فَسَاطِيطُ رَكِبٍ بِالْفَلَاةِ نُزُولِ (٧)

١- الطراز / ج ١ / ١٠١

٢- صاحب / ١٨٢ - والمزهر ، ج ١ / ٣٣٤ - والطراز / ج ١ / ١٠١

٣- / ذكي نجيب محمود : الواقع وما وراء الواقع - مقالة بمجلة العربي ع ١٥٨ يناير ١٩٧٢ نقلا عن المجاز وأثره في الدرس اللغوي - لتنتقور بدرى عبد الجليل

٤- المجاز وأثره في الدرس اللغوي (راجع فصل المجاز)

٥- قصيدة ٢٣ من ديوانه بتحقيق د / محمد حسين / ٢٥٩

٦- ديوانه (طدار المعارف) ص ١٥ - وأجزنا قطنا - والجفب من الرمل المعوج وركام أى بعضه فوق بعض - والمقننل المتداخل .

٧- الأصمعيات / ق ١٩ / ص ٧٥ - والجوزاء نجم يقال أنه يعترض في جوز السماء - وشالت ارتفعت - وفساطيط جمع فسطاط وهو بيت من الشعر .

ويقول " الْمُخَبَّلُ السَّعْدِيُّ " وهو من المخضرمين الذين عمروا فى الجاهلية والإسلام :

وَمَعْبَدٌ فَلَقِيَ الْمَجَازَ كَبَا : رَأَى الصَّنَاعَ إِكَامَةً تَرْمُ (١)

وإجازة الماء إعطاؤه لما به من سبب أخذ طريق ، ومنها " نُو المجاز " لأن إجازة الحج كانت فيه . (٢)

وجاز الشيء ، كانه لزم جواز الطريق ، ووسطه ، وعليه كانت " الجوزاء " لأنه يعترض وسط السماء . (٣)

ويقول " زهير " فى الظباء :

جَرَتْ سُنْحًا فَقَلَّتْ لَهَا أَجْبِزِي : نَوَى مَشْمُولَةٌ ، فَعَمَى اللَّقَاءُ ؟ (٤)

١- المفضليات : ق ٢١ بيت ٢٢ ص ١١٦ - والمعبد المنزل - ولقى المجاز لا يستقر فيه من جازه وسلكه - والبارى الحصى المنسوج - والصناع الحاذق - والاكلم جمع أكمة وهو النشز من الأرض - ودرم من قولهم : كعب أدرم ، اذا كان اللحم قد وراه فلم يوجد له حجم .

٢- جامع البيان للطبرى ج ٤ / ١٧٢

٣- الراغب الأصفهاني : المفردات / ١٤٥

٤- ديوان زهير (ط الأعلام الشنقرى) ص ١٢٤

والمُنْحَج جمع سَنَح ، وهو ما ولى الرأسي مِيلَانَهُ فلم يمكنه رَمِيهِ وهو ضد البارح - وأجيزى : أى جاوزى والمطمى ، يقال : أجزت للوادي اذا قطعتة وجزته وتوسطته ، والمشمولة : السريعة الانكشاف ، أخذت من أن الريح ، وريح الشمال اذا كتفت مع السحاب لم تلبث أن تذهب فتتصع .
ونوى مشمولة - أى ليست على القصد ، والعرب تتشابه بالشمال لأنها تفرق السحاب ، ولم يلبث أن يذهب بسببها .

يقول : لما ارتحل آل ليلي من الديار سحنت لى ظباء ، فتشامت بها . وينسب البيت فى معجم الشعراء الى الشاعر الجاهلي " عفير بن الصماء الخزاعي " - (راجع هامش ص ١٢٤)

العلاقة في المجاز :

أما المجاز عند " فخر الدين الرازي " (٦٠٦ هـ) ، فلم يخرج تعريفه له عما هو موجود عند عبد القاهر وغيره ممن سبقوه ، فالحقيقة عنده فعلية ، بمعنى مفعولة ، من حق الله تعالى الأمر بحقه بمعنى أثبته ، أو من حقيقته أنا ، إذا كنت منه على يقين ، وإنما سمي خلاف المجاز بذلك ، لأنه شيء مثبت معلوم بالدلالة .

والمجاز مفعول : من جاز الشيء بجوزة ، إذا تعداه ، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة ، وصف بأنه مجاز ، على معنى : إنهم جازوا به موضعه الأصلي ، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا ، وهذا ما نص عليه الرازي في كتابه : " نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز " (١)

أما نص كلام الرازي عن المجاز في كتابه " المحصول في علم الأصول " فهو : " أحسن ما قيل فيه (أى المجاز) ، ما ذكره " أبو الحسين البصري " وهو أن المجاز ، ما أفيد به معنى مصطلح عليه غير ما أصطلح عليه في أصل تلك المواضع التي وقع التخاطب بها " لعلاقة " بينه وبين الأول ، وهذا القيد الأخير لم يذكره " أبو الحسين " ، ولا بد منه ، فإنه لولا " العلاقة " لما كان المجاز ، بل كان وضعاً جديداً . (٢)

ويرتب الرازي على ذلك ، أن الأعلام المنقولة لا توصف بأنها مجازات ، مثل تسمية رجل بالحجر ، فإنه ليس هذا النقل لتعلق بين حقيقة الحجر وذلك الشخص ، لأن النقل لا يكون إلا " لمناسبة " بينهما " وعلاقة " (٣) تلك التي نراها مثلاً عند تسمية النعمة أو القوة " باليد " لما بين اليد وبينهما من التعلق ، فإن النعمة إنما تعطى باليد ، والقوة إنما تظهر بكمالها ، أو التشبيه بالأسد للرجل بجامع الشجاعة . (٤)

ونعود فنؤكد :

أن البلاغيين من قبل الرازي ، ومن بعده يرون أن " الأعلام الشخصية " كزيد ، وعمر / ويكر ، وما أشبهها لا تجرى فيها الاستعارة ، أو تستعار إلا إذا تضمنت تلك الأعلام أوصافاً اشتهرت بها ، وغلبت عليها حتى تنوسيت نواتها ، حينئذ يصح اعتبار هذه " الأعلام " أجناساً صالحة لأن تصدق على

١- نهاية الإيجاز (بتحقيق بكرى شيخ أمين) / ١٦٧

٢- فخر الدين الرازي : المحصول في علم الأصول (ج ١) ٢٨٦

٣- نهاية الإيجاز / ١٦٨

٤- نهاية الإيجاز / ١٦٨

كثيرين ، ولولا هذا الاعتبار ما صح جريان الاستعارة فيها ، إذ لا بد في الاستعارة من " ادعاء " دخول المشبه في جنس المشبه به ، وذلك يقتضى أن يكون المشبه " اسم جنس " صالحا لأن يصدق على كثيرين ، أما إذا كان المشبه به جنسيا ، فالاستعارة لا تجرى فيه ، إذ يستحيل ادعاء الشركة في مفهوم الأمر الجزئى ، لذلك لا تجرى الاستعارة فى الأعلام الا على هذا التأويل ، وبذلك تلحق بأسماء الأجناس ، فيستعار اسم " حاتم " لكل جواد ، ونس لمن اتصف بالفصاحة " ومادر " للبخل ، " وبائل " لمن اتصف بالعى وهكذا . (١)

وكذلك قرر " السكاكى " (٢) ، " والخطيب القزوينى " (٣) " والسبوطى " الذى قال : " أما الأسماء ، فالأعلام منها إذا لم تتقل بعلاقة فلا مجاز فيها والمشتقات تتبع الأصول ، ولم يبق إلا أسماء " الأجناس " (٤)

لذلك لا يصح أن يشبه زيد بعمره فى الشكل والهيئة مثلا ، ويطلق على اسمه إلا إذا تضمن ذلك العلم " وصفية " ، فحينئذ يجوز أن يشبه شخص ما بحاتم فى الجود ، ويتأول فى حاتم فيجعل كأنه موضوع للجواد ، وبهذا التأويل يتناول حاتم الفرد المتعارف المعهود " الفرد غير المتعارف " ويكون إطلاقه على المعهود (يعنى حاتما) " حقيقة " ، وعلى غيره ممن يتصف بالجود استعارة ، نحو رأيت اليوم حاتما ، ذلك لوجود علاقة بينهما ، وهى الصفة الجامعة بينهما . (٥)

وعن حديث " العلاقة " والقرينة ، بوصفهما شرطين لحصول المجاز ، دأب البلاغيون من بعد الرازى على هذا المنوال .

فالخطيب القزوينى (- ٧٣٩ هـ) يقول : المجاز اللغوى هو الكلمة المستعملة فيما وضعت له فى اصطلاح به التخاطب ، على " وجه يصح " ، " مع قرينة عدم إرادته " (٦)

١- الرسالة البلاغية (ص ٢٠٤ وما بعدها) - نقلا (يتصرف) - عن كتاب الدكتور نزيه عبد الحميد الحقيقة والمجاز بين الرازى والعلوى - (دراسة نقدية) مع ملاحظة أن البلاغيين يربطون بالعلم الذى لا تجرى فيه الاستعارة (العلم الشخصى) بخلاف " علم الجنس "

٢- مفاتيح العلوم / ١٧٤ / ١٧٥

٣- الإيضاح / ج ٢ / ٤١٧

٤- المزهو / ج ١ / ٣٦٠

٥- د. نزيه عبد الحميد أراج : الحقيقة والمجاز بين الرازى والعلوى / ١٤٨ / ١٤٩

٦- راجع المطول لسعد الدين التفتازانى ص ٣٦٢ وشروح التلخيص / ج ٤ / ٦٩

٦- الإيضاح / ج ٢ / ٣٩٤

وقولنا : " المستعملة " احتراز عما لم يستعمل ، لأن الكلمة قبل الاستعمال لا تسمى " مجازا " ، كما لا تسمى " حقيقة "

وقولنا " فى اصطلاح به التخاطب " ليدخل فيه لفظ " الصلاة " ، إذا استعمله المخاطب بعرف الشرع ، فانه وإن كان مستعملا فيما وضع له فى الجملة ، فليس بمستعمل فيما وضع له فى الاصطلاح الذى وقع به التخاطب ، وكقولنا : " على وجه صحيح " احتراز عن الغلط ، وقولنا : مع قرينة عدم إرادته احتراز عن الكناية . (١)

إذن يقف إلى جانب مفهوم " القرينة " فى حدود المجاز مفهوم آخر هو " الاصطلاح الذى يجرى به التخاطب " ويعتقد الدكتور مهدى صالح السامرائى أن الغرض من هذا المفهوم هو تكييف الفكرة المجازية تكييفا يتفادون به الاصطدام بجانب من جوانب العقيدة الإسلامية ، فلو قيل فى تعريف المجاز :

" الكلمة المستعملة فى غير ما وضعت له " من غير إضافة قيد " الاصطلاح الذى يراد به التخاطب " لأصبح كثير من ألفاظ الشرع غير حقيقية فى القيام والركوع والسجود ، وهذا بطبيعة الحال أمر خطير عن طريقة يتسنى للمتلاعبين أن يلعبوا بأهواء المذبح فيصرفوه عن أركان الإسلام الرنيسة ، ولهذا السبب حرص البلاغيون على أن يجعلوا ما اصطلاح عليه الشارح ، وتعبدنا به من الحقائق اللغوية . (٢)

ومن ثم فانه لا بد من الاستدلال بالقرائن على تحديد المعنى المقصود ، مع مراعاة أن اللفظ إذا كان له معنيان أحدهما لغوى ، والآخر اصطلاحى " شرعى " فإن اللفظ يحمل على معناه " الشرعى " ما لم تقم قرينة تصرفه إلى المعنى اللغوى .

ففى قوله تعالى : " وأقيموا الصلاة ، وآتوا الزكاة " المراد بالصلاة معناها " الشرعى " بهيئتها وشروطها ، وأركانها ، لا معناها اللغوى ، وهو الدعاء وكذلك الزكاة والحج وسائر ما يعرف بالأسماء الشرعية ، ويطلق عليه مصطلح " الحقيقة الشرعية " ، بسبب غلبة الاستعمال وشيوعه وشهرته حتى أصبح المدلول متبادرا إلى الفهم .

قال ابن حزم : فكل كلمة نقلها تعالى من موضعها فى اللغة إلى معنى آخر ، فإن كان تعبدنا بها قولاً ، وعملًا ، كالصلاة ، والزكاة ، والحج ، والصيام ، والربا ، وغير ذلك ، فليس شئ من هذا مجازاً ، بل هى تسمية صحيحة ، واسم حقيقى لا زم وضعه الله تعالى . (٣)

١ - الإيضاح / ج ٢ / ٢٩٤ / ٣٩٥

٢ - راجع للدكتور مهدى السامرائى كتابه : أثر الفكر الدينى فى البلاغة العربية

٣ - ابن حزم : الأحكام فى أصول الأحكام / ج ٤ / ٤١٣

وقد ذهب إلى ذلك أبو هاشم الجبائي ، وأبو الحسن الكرخي ، وأبو الحسين البصري المعتزلي ، والرازي ، وجمهور الحنفية إلى أن المشترك في سياق الاستعمال لا يراد به إلا معنى واحد ، لأن اللفظ موضوع بإزاء هذه المعاني على سبيل التبادل فلا يمكن إرادة جميع المعاني ، لأنه يكون مخالفة لأصل الوضع ، إذ اللفظ قد وضع بإزاء كل معنى من معانيه وضعا خاصا ، ولم يوضع لجميع المعاني ، ومن ثم فإنه لا بد من الاستدلال بالقرائن على تحديد المعنى المقصود . (١)

ثم يأتي "سعد الدين التفتازاني" (ت ٧٩١ هـ) في "المطول" ليؤكد على وجود "العلاقة" في المجاز ، التي هي مقصد "القزويني" من قوله السابق : "على وجه صحيح" فيقول : "لا بد من العلاقة" ليخرج "اللفظ" من تعريف المجاز . (٢)

هذا ، ولأن تقسيم المجاز "اللغوي" إلى قسمين (المرسل والاستعاري) إنما هو باعتبار "العلاقة" ، قال الخطيب القزويني :
المجاز ضربان "مرسل" و "استعارة" لأن العلاقة المصححة إن كانت تشبيه معناه بما هو موضوع له ، فهو "استعارة" والا فهو مرسل (٣)

أما "ضياء الدين بن الأثير" (٦٣٧ هـ) ، فإن أهم ما عني به بالنسبة لموضوع المجاز أنه رد على من ذهب إلى أن الكلام كله حقيقة لا مجاز فيه ، مقيما الدليل على رأيه هذا . (٤)

ولعل هذا الضرب من التفكير امتداد ، لما رأيناه عند عبد القاهر تجاه المنكرين للمجاز ، يقول :

"وأقل ما ينبغي أن يعرفه المنكرون للمجاز أن التنزيل كما لم يقلب اللغة ، في أوضاعها المفردة عن أصولها ، ولم يخرج الألفاظ عن دلالاتها ، كذلك لم يقض بتبديل عادات أهلها ، ولم ينقلهم عن أساليبهم ، وطرقهم ، ولم يمنعهم ما يتعارفونه من التشبيه ، والحذف ، والاتساع . (٥)

ثم نرى "ابن الأثير" (٦٣٧ هـ) يقسم المجاز إلى "توسع" في الكلام ، و "تشبيه" والتشبيه عنده ضربان ، "تام" ، و "محذوف" ، "فالتام" أن يذكر الطرفان ، والمحذوف أن يذكر المشبه دون المشبه به ويسمى "استعارة" (٦) ، أو بحيث يطوى المستعار له .

- ١- د. طاهر سليمان حمودة : راجع دراسة المعنى عند الأصوليين / ص ٩٢
- ٢- المطول للتفتازاني / ٣٥٢ - والقزويني في مختصر السعد على تلخيص المفتاح / ج١ / ٤٤
- ٣- الإيضاح ج٢ / ٣٩٦
- ٤- راجع المثل السائر / ج١ / ١٠٥
- ٥- الأسرار / ٣٩٤
- ٦- المثل السائر / ج٢ / ص ٧١

ولمنا نرى في كلامه هذا تمييزاً " لحد الاستعارة " وعدم خلطها بالتشبيه لذا نراه يقول صراحة : والذي عندي في حد " الاستعارة " أن يقال : " الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ " لمشاركة " بينهما مع طى ذكر المنقول إليه ، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه " (١)

ومن الواضح أن " ابن الأثير " متأثر فيما قاله بما انتهى إليه " عبد القاهر " و " فخر الدين الرازي " ، وجاء " القزويني " (٧٣٩ هـ) ليصنع صنيعهما .

ومن اللافت للنظر أن " ابن الأثير " شرع في التعليل لتسمية الاستعارة بالاستعارة تعليلاً يؤكد فيه على قضية " العلاقة " كما أكدها من قبله عبد القاهر ، والرازي في كتابه " المحصول في علم الأصول " ، يقول " ابن الأثير " " وإنما سمي هذا القسم من الكلام " استعارة " لأن الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارضة الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة ، وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا بين شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضى استعارة أحدهما من الآخر شيئا ، إذ لا يعرفه حتى يستعير منه ، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالمشاركة بين اللغتين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر . (٢)

ومن قبل " ابن الأثير " لجأ عبد القاهر إلى هذه الفكرة عندما فرق بين التشبيه والاستعارة ، إذ في الاستعارة يقوى الشبه بين الأصل والفرع حتى يتمكن الفرع في النفس بمدخله ذلك الأصل ، والاتحاد به ، ومن هنا كانت الاستعارة الصحيحة ما لا يحسن دخول كلم التشبيه عليه . (٣)

كما يرى أننا إذا تأملنا حقيقة الاستعارة " في اللغة والعادة " وجدنا " أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منفعة على الحد الذي يحصل للمالك ، فإن كان ثوبا لبسه كما لبسه ، وإن كان أداة استعمالها في الشيء يصلح له حتى أن الرازي إذا رآه معه لم تتفصل حاله عنده من حال ما هو ملك يد ليس بعارضة ، وإنما بفضله المالك في أن له أن يتلف الشيء جملة أو يدخل التلف على بعض أجزائه قصداً ، وليس للمستعير ذلك . " (٤)

إن الكلام عن العلاقة في " اللغة والعادة " هو نفس مفهومها لدى البلاغيين لأن الاستعارة عندهم " نقل اللفظ عن الشيء إلى الشيء بسبب اختصاص وضرب

١- السبيل ج ٢ / ٧٧

٢- المثل المسافر ج ٢ / ٧٨ / ٧٩

٣- الأسرار / ٣٣٢

٤- الأسرار / ٣٤٤ + ٤٠٠ + ٤٠٣

من الملازمة بينهما وخلق أحدهما بالآخر " كما يقول الإمام عبد القاهر نفسه (١) ، ثم إن الاستعارة مقصورة على ما نقله نقل التشبيه للمبالغة ، لأن هذا النقل يطرد على حد واحد ، وله فوائد عظيمة ونتائج شريفة . (٢)

ولعل هذا الكلام عن " العلاقة " والصلة بين المستعار والمستعار له كما رأيناها عند عبد القاهر وابن الأثير إنما يعزى إلى تأثير مصطلح الاستعارة بالروح " الفقهي " وذلك بسبب نشأة علم البلاغة في جو " ديني " ففي كتب الفقه وفي باب المعاملات يذكر موضوع الاستعارة ، ويقصد بها أن يستعير شخص ما حاجة من غيره بغية الانتفاع بها لأجل محدود . (٣)

هذا ، ومن جهة أخرى ، لعل التأكيد على شرط العلاقة في قضية الاستعارة عند بلاغي العرب أمر يرتد إلى "أرسطو" وما ترجمه " ابن سينا " - ٤٢٨ هـ عنه

فنحن إذا نظرنا إلى الكتاب الثالث (الرطوريقا) لأرسطو ، وفي تعريب " ابن سينا " له ، وعلى الأخص في " المقالة الرابعة " من مقالاته ، في الخطابة ، في المنطق ، وجدناه يقول :

" وجميع الاستعارات يؤخذ من أمور ، إما مشاركة في الاسم ، أو مشكلة في القوة - أي مغنية غناء الشيء في فعل أو انفعال - أو مشكلة في الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها ، وللقول الانتقالي ، إلا أن الاستعارة تجعل الشيء غيره ، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره ، لا غيره نفسه " (٤)

هذا ، وقد يكون " العدول " في المجاز الاستعاري عند " ابن الأثير " لغير مشاركة أو علاقة بين المنقول ، والمنقول إليه ، وذلك لا يكون إلا لطلب " التوسع " وهو ضربان عنده :

أحدهما : يرد على وجه الإضافة ، وهو قريب عنده ، لا يلجأ إليه إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة ، أو ساه غافل ، وذلك لبعدهما بين المضاف والمضاف إليه ، ويضرب لذلك مثلا قول امرئ القيس :

بَيْعَ صَوْتِ الْمَالِ مِمَّا : مَنَّكَ يَصْحَوُ وَيَصْبِحُ (٥)

فقوله (بيع صوت المال) من الكلام النازل بالمرّة ، ومراده أن المال يتظلم من

١- الأسرار / ٤٠٠

٢- الأسرار / ٤٠١

٣- تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية / ١٧٣

٤- ابن سينا : الشفا - المقالة الرابعة من منطق الشفا لابن سينا مخطوطة مكتبة جامعة القاهرة برقم ٢٦٠٥٣ / ص ١٨٣ وما بعدها - نقلا عن الأستاذ خلف الله وكتابه " من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده " ط ٣ دار العلوم - الرياض / ١٤٨ / ١٤٩

٥- المثل المستر / ج ٢ / ٧٩

إهانتك إياه بالتمزيق ، فالمعنى حسن ، والتعبير عنه قبيح (١) .

وكقول " أبى تمام "

بَلَوْنَاكَ ، أَمَا كَعَبَ عِرْضِكَ فِي الْعُلَا : فَعَالٍ ، وَأَمَّا خَدُّ مَالِكَ أَسْفَلَ

فقوله : " كَعَبَ عِرْضِكَ " و " خَدُّ مَالِكَ " مما يستقبح ويستنكر ، ومراده من ذلك : أن عرضك مصون ، ومالك مبتذل ، إلا أنه عبر عنه أقبح تعبير (٢) .

أما ما يستحسن عنده من هذا الباب ، قول " مسلم بن الوليد "

تَظَلَّمَ الْمَالُ ، وَالْأَعْدَاءُ مِنْ يَدِهِ : لَا زَالَ فِي الْمَالِ ، وَالْأَعْدَاءُ ظُلَامًا (٣)

واعتقد أنه لا فرق بين أن يتظلم المال من فعل صاحبه ، أو أن يكون له خد أسفل ، أو أن يبيح صوته ، فكل هذا التصور من باب وواد واحد يحدد غرض المتكلم

أما الضرب الآخر من [التوسع] عنده فانه ير على غير وجه الإضافة ، وهو حسن عنده لا عيب فيه ، وعليه ورد قوله تعالى : " فَمَا يَكُنْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مِنْظَرِينَ " (٤)

ولقد كان " لابن قتيبة " تعليق على هذه الآية الكريمة بقوله :
تقول العرب ، إذا أرادت تعظيم مهلك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكانة ، كثير
الضائع : أظلمت الشمس له ، وكسف القمر لفقده ، وبكت الريح والبرق ،
والسما ، يريدون المبالغة في وصف المصيبة ، وأنها قد شملت وعمت ، وليس
ذلك بكذب ، لأنهم جميعا متوطنون عليه ، والسامع له يعرف مذهب
القاتل فيه (٥)

١- نفسه / ٧٩

٢- نفسه / ٨٠

٣- نفسه / ٧٩ / ٨٠

٤- البخان / ٢٩ - وقد اختلف الناس في تفسير الآية ، فذهب قوم مذاهب العرب في قولهم : بكته الريح والبرق ، كأنهم يريدون أن الله عز وجل حين أهلك فرعون ، وقومه ، وغرقهم ، وأورث منازلهم وجنتهم غيرهم ، لم يبك عليهم بك ، ولم يجزع جزع .

وقال آخرون : أراد فما بكى عليهم أهل السماء ، ولا أهل الأرض ، فأظلمت السماء والأرض مقام أهلها ، وكما قال تعالى : " وإسأل القرية " أراد أهل القرية (راجع مشكل القرآن هامش ص ١٧٠)

٥- راجع تأويل مشكل القرآن / ١٦٧

وعليه ورد قول النبي صلى الله عليه وسلم عندما نظر إلى جبل (أحد) يوما : " هذا جبل يحبنا ونحبه " فإضافة الجبل من باب التوسع ، إذ لا مشاركة بينه وبين الجبل الذى هو جماد " (١)

والملاحظ فى مجمل هذا الكلام " أن ابن الأثير " فضلا عن غيره ينظر إلى شرط وجود " العلاقة " نظرة حسية أو مادية مباشرة ، فإذا لم تتوفر ، فلا مشاركة ، والمجاز إنما يكون من أجل التوسع فقط .

مع أن مسألة التوسع فى المجاز أو سعة ، إنما كانت لأن المجاز يتسع لكل العلائق ، والملابسات ، إذ أنه يقبل العلائق الحسية المباشرة ، وغيرها من علائق نفسية نمس الموقف والمشاعر ، ورؤى الداخل ، أى أن التوسع لا يقوم بدون العلاقة أو المشاركة أيا كان نوعها ، لقد نسى أو تناسى " ابن الأثير " أن هناك العلائق النفسية الحميمة فى المجاز ، التى على أساسها يتم النقل أو الادعاء ، أو التصور الاستعارى ، لذلك نرى الاستعارة فى كثير من صورها وأبنياتها تعتمد على التمثيل والتشخيص والتجسيد ، وليس أدل على نسيان مثل هذه العلاقة الجوانبية عند " ابن الأثير " غير ما ذكرنا من شواهد سبقت نسيانه مثل هذه العلائق الوجدانية والنفسية ، حينما اعترض على استعارة " أبى تمام " فى قوله :

أَمِيدَانْ لَهْوَى مَنْ أَتَاحَ لَكَ الْيَلَى : فَأَصْبَحْتَ مِيدَانَ الصَّبَا وَالْجَنَابِ

إذ يدعى " ابن الأثير " أن الشاعر هنا ساءل ربوعا عاقية ، وأحجارا دارسة ، ولا وجه لها هنا عنده إلا مساءلة الأهل ، وكل هذا توسع فى العبارة ، إذ لا مشاركة بين رسوم الديار ، وبين فهم السؤال الجواب . (٢)

ومن الملاحظ أن المجاز عند " ابن الأثير " من خلال تعليقه ، قد يكون من أجل التوسع وحسب فى حال عدم توفر العلاقة المادية بين طرفى المجاز ، مع أن قوله : " لا وجه لمساءلة الربوع العاقية إلا مساءلة الأهل " هو ممكن الدلالة المترتبة على العلاقة التى توفرت هنا ، ومن هنا يكون التوسع وامتداد التصور للمعنى المراد .

لقد نسى " ابن الأثير " أن مثل هذه الصور المجازية الاستعارية لا تعدو أن تكون رموزا تمثل ذكريات الشاعر ، وضربا من الحنين إلى الماضى ، والنزاع إليه ، فالشعراء دائما يرتدون إلى وراء ، إلى أعلى جزء مضى فى حياتهم ، يوم أن كانوا فى ميعة الصبا ، لا هم لهم ، ولا شىء يشغلهم سوى العكوف على اللهو والمتعة ، إنها ذكريات الحب وأيامه الخالية ، التى قضاهها الشاعر مع لداته من الفتيات الفاتنات

١- المثل السائر / ج ٢ / ٨١

٢- المثل السائر / ج ٢ / ٨٢

، انه بكاء الشاعر شبابه ، بل هو الحنين إلى الماضي يناديه ويناجيه ، وبحاوره ، ويلتذ بخياله المثار منه ، انه - ان صح التعبير - نوع من الحافظ الذى يحفز الشاعر على الحياة ، والإقبال عليها ، كلما اقتربت قدماء من أرض الذكريات . إن هذا كله ما هو إلا ثمرة البيئة التى درج الشعراء على أرضها ، ألفوا نمط حياتها .

ولم لا ؟ إننا إذا ذهبنا إلى المقدمات الطللية ، تلك التى تصدرت القاصائد الجاهلية ، نراها جميعا تدور على معانى الشوق ، والحنين الى الماضى ، عندما يبكى الشاعر شبابه ، ويجزع من مشيبه متشبها بحياة السعادة والحرية واللهو ، حتى ولو كان هذا عبر خيال الماضى ، هذا الماضى الذى يرغب الشاعر عن أن يسدل عليه ستار النسيان ، لأنه جزء من حياته ونبض قلبه ومشاعره .

أو لم يقل " امرؤ القيس " فى صدر معلقته : (١)

فَقَا نَبَّكَ مِنْ ذِكْرِى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ : بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلٍ

وهو من أجود الابتداءات فى رأى " أبى هلال العمكرى " وأفضل ابتداء صنعه شاعر ، لأنه وقف واستوقف ، وبكى واشتكى وذكر الحبيب ، والمنزل فى مصراع واحد. (٢)

فالشاعر يدعو صاحبيه أن بقفا عند " الدَّخُولِ " " وَحَوْمِلِ " ، " بِسِقْطِ اللَّوَى " لينزف دموع الذكرى على حبيب يفقده ومنزل مهجور يثير لوعته ، وفى قوله " حبيب " و " منزل " استذكار للحى والجامد كما نرى .

وما هو ذا " النابغة الذبياني " يقول فى صدر قصيدة يرثى فيها " النعمان بن الحارث "

دَعَاكَ الْهَوَىٰ وَاسْتَجْهَلَتْكَ الْمَنَازِلُ : وَكَيْفَ تَصَابِي الْمَرْءِ وَالشَّيْبُ شَامِلُ ؟ (٣)

يقول لما رأيت منازل سعدى فعرقتها ، حركت منك ما كان ساكنا ، وذكرت بعض ما نسيت ، وحملتك على الجهل والصبا .
ثم يقول " وكيف تصابى امرء ؟ " ، أى كيف أخذه فى حد الصبا ، والشوق ، وقد شمل الشيب شعره وعمه ؟

١- ديوانه - بتحقيق محمد أبو الفضل (ط ٣) ق (١) ص (٨) والصناعتين ٤٣٣

٢- الصناعتين ٤٣٤

٣- ديوانه بتحقيق محمد أبو الفضل ق ٢٢ / ١١٥

ويقول الشاعر الجاهلي " عوف بن الخرع " يذكر الديار : (١)

وَقَفَّتْ بِهَا مَا تَبَيَّنَ الْكَلَامُ : لِسَانُهَا الْقَوْلُ إِلَّا سِرَارًا

ومعناه أنها ليست تبين الكلام لمخاطبيها ، إلا أن ظاهر ما يرى دليل على " الحال " ، فكأنه " سرار " من القول ، ولهذا قالت الحكماء : " كل صامت ناطق " يريدون أن أثر الصنعة فيه يدل على محدثه ومديره . (٢)

وقال " الكميت " :

أَخْبَرْتُ عَنْ فَعَالِهِ الْأَرْضُ وَاسْتَدَّ : طَقَّ مِنْهَا الْبَابُ وَالْمَعْمُورَا (٣)

ويقول صاحب " تأويل مشكل القرآن " ، قال أبو محمد :

وقد تبين لمن عرف اللغة ان القول يقع فيه مجاز ، فيقال : قال الحائط فمال ، ومال برأسك إلي ، أى أمله ، وقالت " النافقة " وقال " البعير " ولا يقال فى مثل هذا المعنى : تكلم ، ولا يعقل الكلام إلا بالنطق بعينه ، خلا موضع واحد وهو أن تتبين فى شيء من الموات غيره ، وموعظة ، فتقول : خَبَّر ، وتكلم ، وذكر ، لأنه ذلك معنى فيه ، فكأنه كلمك . (٤) وها هوذا المعنى الذي يسرى بين طبيات التصور الاستعارى .

لذا قال الشاعر : (٥)

وَعَظَّتْكَ أَجْدَاثٌ صَمَّتْ : وَنَعَتْكَ الْمَسِنَّةُ خُفَّتْ
وَتَكَلَّمَتْ عَنْ أَوْجُهِهِ : تَبَلَّى ، وَعَنْ صُورِ سُبُحْتِ
وَأَرَتْكَ قَبْرَكَ فِي الْقَبْرِ : رِ ، وَأَنْتَ حَيٌّ لَمْ تَمُتْ

هذا ولقد تنبه النقاد في عصرنا الحديث لمسألة " العلاقة " وجهاتها ، " فريتمشاردز " مثلاً يؤكد على ضرورة التمييز بين الاستعارة " اللغوية " التي هي مبدأ الوجود الشامل للغة ، والاستعارة " الشعرية " النوعية ، بوصفها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء متباينة لم توجد بينها علاقة من قبل . (٦)

(١) الفضليات/٤١٣

(٢) راجع تأويل مشكل القرآن / ١١٠

(٣) أساس البلاغة للزمخشري/٥٥٨/٢ - المعنى الكبير لأبن قتيبة ٥٥٤/١

(٤) تأويل مشكل القرآن : ١٠٩

(٥) تأويل مشكل القرآن / ١١٠ - وقد نسب ابن قتيبة هذه الأبيات في عيون الأخبار (ج ٢ / ٣٠٦)

(٦) راجع نظرية الادب لأوستن وارن/٢٥٣

وتفسير هذا أن الاستعارة اللغوية تقوم على مجرد الاستبدال اللغوي غير المفيد كاستعارة الجفلة للشفة، كما مر بنا القول في الاستعارة المفيدة وغير المفيدة أما الاستعارة الشعرية النوعية فهي التي تعتمد على بعد في العلاقة، ذلك الذي يرتبط بخصوصية الإحساس المنقول، وكلما زادت هذه الخصوصية كلما زاد الأثر الذي يتولد في نفس المستجيب، وكلما زادت خصوصية الحالة الشعرية التي ينقل إليها القاري زادت رغبته في الامتزاج بها بشكل اقوي و أعمق. بحيث إذا قرأ الصورة الواحدة خمسون شخصا، فأنهم لا يجربون صوره واحده مشتركة، ولكن خمسين صوره مختلفة كما يقول ريتشارد نفسه (١). ولو كانت القيمة كامنة في مجرد الصورة المرئية بوصفها صوره لحق لنا حينئذ إن نينس من النقد وإن الذين يؤكدون أهميه هذا الجانب الصوري من الاستعارة الشعرية إنما يتصورون الصور على نحو ساذج حقا. إن الوضوح والتميز لا بد وإن يصاحبه قدره الصور على التأثير في الانفعال والفكر. (٢) قصارى القول : ليس من شرط أن تكون العلاقة في الاستعارة وغيرها من الصور علاقة منطقية، أو حسية، أو موضوع اعتراف عام، بل، "قد تكون بكاملها سيكلوجية" (٣)

ونعود فنقول: إن نوعيات هذه الصلات أو العلاقات، هو ما يسمى "بجهات التجوُّز"، وقد أرجعها الأمدي "سيف الدين ابو الحسين" في كتابه "الإحكام في أصول الأحكام" إلى المشابهة والمجاورة، ويرى أن جميع جهات التجوُّز داخله فيها، وهي من الأسباب الدافعة لاستخدام المجاز. (٤)

ومن جهة أخرى هناك العلاقة التي تؤخذ من مجموع الكلام كما في التمثيل الذي يكون "مجازاً" لمجنيك به على حد الاستعارة (٥)، ويدخل فيما نسميه "الاستعارة التمثيلية"، أو الاستعارة المركبة، ويمثل له عبد القاهر بقوله :

فقولك للرجل يتردد في الشيء بين فعله وتركه : "أراك تَقَمُّ رجلاً، وتؤخَّر أخرى" فالأصل في هذا : أراد في ترددك كمن يقدم رجلاً، ويؤخر أخرى، ثم اختصر الكلام، وجعل كأنه يقدم الرجل، ويؤخر الأخرى على الحقيقة، كما كان الأصل في قولك "رايت أسداً" رايت رجلاً كالأسد، ثم جعله كأنه الأسد على الحقيقة (٦).

(١) ريتشارد في مبادئ النقد الأدبي/١٧٥

(٢) راجع مبادئ النقد الأدبي/ ١٧٦

(٣) راجع نظرية الألب لأوسن وارين، وريفيه وبلك/٢٤٧

(٤) راجع الإحكام في وجوه الأحكام/ج ٣٩/١ ط دار الكتب العلمية بيروت/١٩٨٠

(٥) الدلائل / ٦٨ / ٦٩

(٦) الدلائل / ٦٨ / ٦٩

وعندما استعيرت العبارة للحال الثابتة ، فقد " أوجب له الصورة التي يقطع معها بالتحير والتردد " (١) ، لأن الشبه معلق بمجموع الجملتين . (٢) ، وهذا أبليغ من أن يجيء الكلام على الظاهر ، فنقول : " لقد جعلت تتردد في أمرك " (٣)

ومقصد عبد القاهر من ذلك يعتمد على أن " المعنى هنا يؤخذ من مجموع التلقى " (٤) ، فالتعبير بكليته هنا مستعار من حقيقة إلى مجازة الذي سرى أصلا في التركيب أو في هيئة الكلام ومجموعه ، وليس في المفرد ، إنها الحال أو الهيئة التي تنسحب على " المستعار له " وهو التردد المعنوي الذي يختص بالإرادة والقصد القلبي لمن لا يقوى ثابته على أى من أحواله .

والأمر نفسه نستطيع أن نفهمه فيما ورد من خطبة " داود بن علي " :
" الآن أخذ القوس باربها "

فإنه لا يجوز أن يقال : أن القوس مستعار للخلافة ، استعارة النور للشمس ، لأجل أنه لا يتصور أن يخرج للخلافة شبه من القوس على الانفراد ، وأن يقال : (هي قوس) كما يقال : (هي نور) وإنما الشبه مؤلف لحال الخلافة ، مع القائم بها من حال القوس وهيئتها مع الذي براها ، وهو أن البارى للقوس أعرف بخيرها وشرها ، وأهدى إلى توتيرها وتصريفها ، فكذا الكائن على الأوصاف المعبرة في الإمامة ، والجامع لها يكون أهدى إلى توفية الخلافة حقها ، وأعرف بما يحفظ مصارفها عن الخلل ، وأن يراعى في سياسة الخلق بالأمر ، والنهي التي هي المقصود منها ترتيبا ووزنا تقع به الأفعال مواقعها من الصواب ، كما أن العرف بالقوس يراعى في تسوية جوانبها ، وإقامة وترها ، وكيفية نزاعها ، ووضع السهم الموضع الخاص منها ، ما يوجب في سهامه أن تصيب الأغراض ، وتقع في المقاتل . (٥)

وهكذا يمكننا فهم " التمثيل " على حد الاستعارة في قول " أبي تمام " :

أَيَّامَنَا مَصْفُورَةٌ أَطْرَافُهَا : بِكَ ، وَاللَّيَالِي كُلُّهَا اسْحَارُ (٦)

فإن قوله : " أيامنا مصفورة أطرافها بك " هيئة مستعارة للرجل يقول لمحبيته :

أَنْتِ لَيْلِي وَنَهَارِي ، إِذْ بَكَ تَضِيءُ لِي الدُّنْيَا ، وَتُظْلِمُ ، فَإِذَا رَضِيتِ فَدَهْرِي نَهَار ، وَإِذَا غَضِبْتِ فَلَيْل .

١- الدلائل / ٧٣

٢- الأسرار / ١١٢

٣- الدلائل / ٧٣

٤- الأسرار / ٣٦٠

٥- الأسرار / ٢٥٨ / ٢٥٩ - وانظر ص ١٠٧

٦- الأسرار / ٢٥٧

ولما كانت العلاقة في الاستعارة والتمثيل الذي هو على حدها هي " المشابهة " لذا كانت الاستعارة عنده " ضرباً من التشبيه ، ونمطاً من التمثيل ، والتشبيه قياس يجري فيما تحيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتمسكت في الأفهام ، والأذهان ، لا الأسماع والأذان " (١)

وها هو ذا ما يؤكد أن " الاستعارة معنوية " (٢) يقول :
" فاعلم أنا إذا أنعمنا النظر وجدنا المنقول من أجل التشبيه على المبالغة أحق بأن يوصف " بالاستعارة " من طريق " المعنى " . (٣) ، فإن اللفظ يُعار من بعد أن يُعار المعنى . (٤)

وذلك أن العقلاء بنوا كلامهم إذا قاسوا ، وشبهوا ، على أن الأشياء تستحق الأسماء لخواص معان هي فيها دون ما عداها ، فإذا أثبتوا خاصية شيء لشيء ، أثبتوا له اسماً فإذا وصفوا الرجل بالتناهي في الخير والخصال الشريفة ، أو بالحسن الذي يبهر قالوا : " هو ملك " ، وإذا وصفوا الشيء بغاية الطيب ، قالوا : هو مسك ، وكذلك الحكم أبداً . (٥)

ومن أجل ذلك كان موضوع الاستعارة على أن تثبت بها معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ ، فإذا قلت " رأيت أسداً " أردت أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في جرأته وبطشه ، والسامع إذا عقل هذا ، لم يعقله من لفظ الأسد ، ولكنه يعقله من معناه ، لأنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً مع العلم بأنه (رجل) إلا ليبيان أنه بلغ من شدة مشابهته الأسد في بطشه وقوته مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة . (٦) فالعلاقة هنا مرتبطة بالمعنى المراد .

وإنا ، وإن جعلنا " الاستعارة " من صفة اللفظ قلنا : " اسم مستعار " وهذا اللفظ استعارة ههنا ، وحقيقة هناك ، فإننا على ذلك نشير بها إلى " المعنى " من حيث قصصنا باستعارة الاسم أن تثبت أخص معانيه للمستعار له (٧) وأنه إنما يعار اللفظ من بعد أن يُعار المعنى . (٨)

- ١- الدلائل / ٦٨ / ٦٩
- ٢- الدلائل / ٦٨ / ٦٩
- ٣- الدلائل / ٧٣
- ٤- الأسرار / ١١٢
- ٥- الدلائل / ٧٣
- ٦- الأسرار / ٣٦٠
- ٧- الأسرار ص ٤٠٦
- ٨- الدلائل / ص ٤٣٢

ثم إن من " الاستعارة " قبلا لا يصح أن يكون المستعار فيه " اللفظ " ألْبَنَة ، ولا يصح أن تقع فيه إلا على " المعنى " (١) ، بل لا يتصور تقدير النقل فيه ألْبَنَة ، وذلك مثل قول " لبيد " : (٢)

وَعَدَاةٍ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَفِرَّةٍ : إِذْ أَصْبَحَتْ يَبْدُ الشَّمَالِ زِمَامُهَا

فكما لا يمكنك تقدير " النقل " فى لفظ (يد) ، كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ ، لأنه محال أن نقول : انه استعار لفظ " اليد " للشمال ، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال فى تصرفها " الغداة " على طبيعتها شبه الإنسان قد أخذ بيده يلقبه ويصرفه كيف يريد . (٣)

كذلك لا معنى " للإيجاز " صفة للاستعارة إلا أن يدل بالقليل من اللفظ على الكثير من " المعنى " ، وإذا لم تجعل الإيجاز وصفا للفظ من أجل " معناه " أبطلت معنى الإيجاز فيها . (٤)

ولما كانت الاستعارة من أقسام " البديع " عنده . (٥) فلن يكون النقل " بديعا " حتى يكون من أجل التشبيه ، والمبالغة . (٦) لأن الاستعارة اسم للضرب " المخصوص " من أجل " النقل " دون كل نقل . (٧) أى لعلاقة مخصوصة تقاس على ما تتركه العقول وتحس به القلوب .

ولم لا ؟ ، والاستعارة " دلالة على حكم يثبت للفظ ، وهو نقله عن " الأصل اللغوى " ، وإجراؤه على ما لم يوضع له ، ثم إن هذا النقل يكون فى الغالب من أجل شبه بين ما نقل إليه ، وما نقل عنه . (٨)

ولكن " التشبيه " يحصل بالاستعارة على وجه خاص ، وهو " المبالغة " وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة ، غرض فيها وعلّة ، كذلك " الاختصار " و " الإيجاز " غرض من أغراضها . (٩)

إلا أن التشبيه ليس هو " الاستعارة " ، ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه ،

١- الدلائل / ص ٤٦٠

٢- الدلائل ص ٤٣٥ / ٤٣٦

٣- الدلائل ص ٤٣٥ / ٤٣٦

٤- الدلائل / ٤٦٣

٥- الأسرار / ٤٠٢

٦- الأسرار / ٤٠٢

٧- الأسرار / ٤٠٢

٨- الأسرار / ٢٣٨

٩- الأسرار / ٢٣٩

وهو كالغرض فيها ، وكالعلة ، والسبب في فعلها . (١)

ومتى صلحت الاستعارة في شيء ، فالمبالغة أصلح ، وطريقها أوضح ولسان الحال فيها أفصح . (٢)

وإذا كان عبد القاهر قد جعل " الاستعارة " من أقسام " البديع " كما مر بنا إذ لن يكون النقل بديعا حتى يكون من أجل التشبيه والمبالغة ، فانه بذلك لا يقص بالبديع ما قصده المتأخرون من بعده ، وإنما يعنى بذلك أن الاستعارة قيمة جمالية ، أو هي ضرب مخصص من صور الجمال والعبارة عنه بالاعتماد على علاقة خاصة .

لقد أوضح الجرجاني في كتابه " أسرار البلاغة " مبلغ الأهمية والحاجة ، إلى إطالة البحث عن " التمثيل " ، " والاستعارة " ، " والتشبيه " قائلا :

" ولئن كان الذى نتكلف شرحه لا يزيد على مؤدى ثلاثة أسماء ، وهى " التمثيل " ، والتشبيه " ، والاستعارة ، فإن ذلك يستدعى جملا من القول يصعب استقصاؤها ، وشعبا من الكلام لا يستبين لأول النظر أنها " (٣)

ولم لا تحوز هذه الصور الثلاث اهتمام عبد القاهر ؟ وهو القائل :
" كأن جلّ محاسن المعانى - إن لم تقل كلها - متفرعة منها ، وراجعة إليها . " (٤)

لقد اجتنبه " المعنى الفنى " والتخيلى في هذه الصور الثلاث ، عندما تحدث عن قيمة الاستعارة ، والتمثيل (٥) وكأنى أراه يستعيز عن كلمة " التخيل " فى معظم بحثه البياني بهذه الكلمات الثلاث (التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل) ، ثم ان حديثه عن الاستعارة ، والتمثيل ، والمجاز حديث نقائنا اليوم عن " الخيال " وعن " الصورة الشعرية " (٦)

١- الأسرار / ٢٣٩

٢- الأسرار / ٢٥٠

٣- الأسرار / ٢٦١ / ٢٦٢

٤- الأسرار / ٢٧

٥- الأسرار / ٢٩٧ / ٢٩٨

٦- راجع الأسس الجمالية فى النقد العربى / ٢٢ وراجع الفصلين المختصين بعلاقة الاستعارة بالخيال وبالصور الشعرية من مبحثنا هذا

ولماذا لا يؤكد الإمام عبد القاهر هذا المنحى فى معالجاته البلاغية والنقدية ، وابن
سينا من قبله (- ٤٢٨ هـ) يقسم " التخييل إلى " تشبيه واستعارة وتركيب
منهما " (١)

١ - انظر كتاب أرسطوطاليس فى الشعر - ترجمة د/ شكرى عواد / ١٦١

المجازان اللغوي والعقلي عند الإمام عبد القاهر (الاستعارة مجاز لغوي)

أما عبد القاهر (- ٤٧١ هـ) فقد طفق في أكثر من موضع في كتابه الأسرار ، يعرف " المجاز " بنوعيه " اللغوي " و " العقلي " ليضع فاصلا قويا بينهما ، فيقول في تعريف " المجاز " :

" وأما المجاز ، فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثانی والأول فهي مجاز " وإن شئت قلت : كل كلمة جُرِّتَ بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم تُوضع له من غير أن تستأنف فيها وضعا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وُضِعَتْ له في وضع واضعها فهي مجاز " (١)

وقد قال في حد الحقيقة " العقلية " فكل جملة وضعها على أن الحكم المفاد بها على ما هو عليه في العقل وواقع موقعه فهي حقيقة •

وقال في حد المجاز العقلي : " كل جملة أخرجت الحكم المُفَادَ بها عن موضعه في العقل لضرب من التأويل فهي مجاز " (٢)

إنها فكرة الإسناد ، فإذا ما اسند الفعل لفاعل يصح منه الفعل عقلا فالإسناد حقيقي ، أما إذا أسند لما لا يصح منه الفعل فالإسناد مجازي •

ثم نراه " يخصص التعريف " عندما يرى " المجاز لغويا " فيقول : " المجاز " مفعول " من جاز الشيء بجوزة ، إذا تعذاه ، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل " اللغة " وصف بأنه مجاز ، على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي ، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا • " (٣)

١- الأسرار / ٣٥١ / ٣٥٢

٢- الأسرار / ٣٨٥

٣- الأسرار / ٣٩٥

ويضرب " عبد القاهر " أمثلة للاستعارة بوصفها مجازا لغويا أسلمه المشابهة : " ففى قول الله تعالى : " فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا " (١) ، وقوله تعالى : " إن الذى أحياها لمُحْيِى الْمَوْتِ " (٢) ، جعل خضرة الأرض ونضرتها وبهجتها بما يظهره الله تعالى فيها من النبات ، والأنوار ، والأزهار ، وعجائب الصنع حياة لها ، فكان ذلك مجازا فى " المُثْبِت " من حيث جعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه (٣)

وفى موضع آخر يعود ليؤكد ذلك ، فيقول :
 " فاما إذا كان المجاز فى " المثبت " كنحو قوله تعالى : " فأحيينا به الأرض " ، فإنما كان مأخذه " اللغة " لأجل أن طريقة المجاز بأن أجرى اسم الحياة على ما ليس بحياة ، تشبيها وتمثيلا ، ثم اشتق منها = وهى فى هذا التقدير = الفعل الذى هو " أحيا " ، و " اللغة " هى التى اقتضت أن تكون الحياة اسما للصفة التى هى ضد الموت ، فإذا تجوز فى الاسم فأجرى على غيرها ، فالحديث مع اللغة ، فاعرفه . (٤)

ثم رايته فى تعريفه المجاز " العقلى " يكثر من ضرب الأمثلة مؤكدا فكرته بالتكرار ، يقول : حد المجاز " أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهى " مجاز " ومثاله : " فعل الربيع " وكما جاء فى الخبر " أن مما يُثْبِتُ الربيعُ مَا يَقْتُلُ حَبِطًا أَوْ يُلِيمُ " (٥) فقد اثبت الإنبات للربيع ، وذلك خارج عن موضعه من " العقل " لأن اثبات الفعل لغير القادر لا يصح فى قضايا العقول ، إلا أن ذلك على سبيل التأول ، وعلى العرف الجارى بين الناس ، أن يجعلوا الشئء إذا كان سببا أو كالمسبب فى وجود الفعل من فاعله كانه فاعل . (٦)

وكذلك إذا قلنا مثلا : " خُطُّ أَحْسَنُ مِمَّا وَصَّاهُ الرَّبِيعُ " ، أو " صَنَّعه الربيع " كنا قد ادعينا فى ظاهر اللفظ أن للربيع فعلا أو صنعا ، وأنه شارك الحى القادر فى صحة الفعل منه ، وذلك تجوز من حيث المعقول ، لا من حيث اللغة ، لأنه إن قلنا : إنه مجاز من حيث اللغة ، صرنا كأننا نقول : أن اللغة هى التى أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد ، وإنها لو حكمت بأن الجماد يصح منه الفعل والصنع ، والوشى والتزيين والصبغ والتحسين لكان ما هو مجاز حقيقة ، ولعاد ما هو متأول

١- الأسرار / ٣٧٢ (فطر / ٩)

٢- الأسرار / ٣٧٢ (فصلت / ٣٩)

٣- الأسرار ص ٣٧٢

٤- الأسرار ص ٣٧٣ / ٣٧٤ - فطر (٩)

٥- (والكُتِبَ) بفتح الباء والحاء قبلها : أن تكل الماشية فتكثر حتى تنتفخ لذلك بطونها ، ولا يخرج عنها ما فيها (راجع مشكل القرآن لابن قتيبة ص ٥٨٠)

٦- الأسرار / ص ٣٨٥

معدودا فيما هو حق محصل ، وذلك محال . (١)

وعبد القاهر بهذين التعريفين والبيانين يضيّع فرقا بين المجازين " اللغوي " و " العقلي " ، فهما غير متساويين كما يقول ، " وذلك أن " فعل " موضوع لإثبات الفعل للشيء على الإطلاق ، والحكم في بيان من يستحق هذا الإثبات ، وتعيينه مردود إلى " العقل " (٢)

" وأما " الأمد " فموضوع للسبع قطعا ، و " اللغة " هي التي عينت المستحق له ، وبرسمها وحكمها ثبت هذا الاستحقاق ، والاختصاص وأما " فعل الربيع " فلم تنتقله عن الموضع الذي وضعته " اللغة " فيه ، لأنه كما مضى موضوع لإثبات الفعل للشيء في زمن ماض ... ولا يجوز أن يقال : " إن اللغة هي التي أوجبت أن يختص الفعل بالحي القادر دون الجماد " (٣)

ويخرج عبد القاهر من هذه التفرقة إلى أن المجاز " مجازان " ، فالمجاز يقع تارة في " الإثبات " وتارة في " المثبت " ، وأنه إذا وقع في " الإثبات " فهو طالع عليك من جهة " العقل " وبذلك في أفقه = وإذا عرض في " المثبت " فهو أنك من ناحية " اللغة " (٤)

فلو قلت : " أثبتَّ النُّور فعلا " لم تقع في مجاز ، لأنه فعل " لله تعالى ، وإنما يصير إلى المجاز ، إذا قلت : " أثبت النُّور فعلا للربيع . " (٥)

وعلى هذا فليس لك إلا أن تقول : لما كان النور لا يوجد الا بوجود الربيع ، توهم للربيع تأثير في وجوده ن فاثبت له ذلك ، واثبات الحكم أو الوصف لما ليس له قضية عقلية ، لا تعلق لها بصحة أو فساد باللغة . (٦)

أما في مسألة " الحياة " في قوله تعالى : " إِنَّ الَّذِي أَحْيَاهَا لَمُحْيِي الْمَوْتَى " (٧)

-
- ١- الأسرار / ص ٤٠٩
 - ٢- الأسرار / ص ٤١٠
 - ٣- الأسرار / ٤١٠ / ٤١ / ٤١٣
 - ٤- الأسرار / ص ٣٧٤
 - ٥- الأسرار / ص ٣٧٥
 - ٦- الأسرار / ص ٣٧٦
 - ٧- سورة فصلت / ٣٩

جعل خضرة الأرض ، ونضرتها ، وبهجتها بما يظهره الله تعالى فيها من النبات والألوان ، والأزهار ، وعجائب الصنع " حياة لها " فكان ذلك مجازاً في " المثبت " من حيث جعل ما ليس بحياة حياة على التشبيه . " (١)

وها هوذا المجاز " اللغوي " وهو مجاز في " المثبت " وهو كما نرى في الآية مجاز لغوي " استعاري " ، علاقته المشابهة ، ثم يستطرد قائلا :

" فقد علمنا أن طريق المجاز ينقسم إلى ما ذكرت من " اللغة " و " المعقول " ، وأن فعل في نحو " فعل الربيع " مما طريقه المعقول وأن نحو الأسد إذا قصد به التشبيه ، واستعير لغير السبع ، طريق مجاز " اللغة " (٢) - أو " جعلنا اللغة طريقاً فيه " (٣)

وقد ترتب على هذا قوله : إن المجاز أعم من الاستعارة . (٤) وإن الصحيح من القضية في ذلك : أن كل استعارة مجاز ، وليس كل مجاز استعارة . (٥) ثم إن القول في المجاز هو القول في الاستعارة (٦) كما سبق القول .

ثم يصير شيخ البلاغة إلى نكتة مهمة ، مؤداها ومفادها ، أنه يستحيل أن يكون هناك حكم بالمجاز أو الحقيقة ، وأنت تتحو نحو العقل إلا في الجملة المفيدة . (٧)

ثم يخلص عبد القاهر بعد هذا التحليل إلى وضع تعريف للاستعارة بوصفها " مجازاً لغوياً " قائلا :

" اعلم أن " الاستعارة " في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع " اللغوي " معروف تدل الشواهد على أنه اختص به ، حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله نقلاً " غير لازم " فيكون كالعارية . (٨)

١- الأسرار ص ٣٧٢ - وراجع ص ٣٧٥

٢- الأسرار ص ٤١٤ - وراجع ص ٤٠٨

٣- الأسرار ص ٤١٢

٤- الأسرار ص ٢٩٨ / ٢٩٩ - والدلائل ص ٤٦٢

٥- الأسرار ص ٢٩٨ / ٢٩٩ - والدلائل ص ٤٦٢

٦- الدلائل ص ٤٦٢ والأسرار ٢٩

٧- الأسرار ص ٤١٥

٨- الأسرار / ص ٣٠ - والعارية بتشديد الياء ، وجمعها " عَوَارِي " بتشديد أيضا ، كأنها منسوبة إلى العار ، لأن طلبها عار ، ويقال لها " العارة " أيضا ، وهو اسم من الإعارة (يقال) أعزته الشيء ، (عارة وعثرة ، كما قالوا : أطعته إطاعة ، وطاعة) (راجع هاشم ص ٣٠ من الأسرار) وفي معنى العارية ، يقول أيضا : " إنهم كانوا نظروا إلى ما يتعارفه الناس في معنى العارية ، وإنها شيء كقول عن ملكه ونقل عن مفرّه الذي هو أصل في استحقاقه (إلى ما ليس بأصل . (الأسرار/ ٤٠٠)

بيان ذلك : أن ملك المعبر لا يزول عن الاستعارة ، واستحقاقه إياه لا يرتفع ، فالعربية ، إنما تكون (عارية) لأن يد المستعير يد عليها ، ما دامت يد المعبر باقية ، ومملكه غير زائل ، فلا يتصور أن يكون للمستعير تصرف لم يستفده من المالك الذى أعاره ، ولا أن تستمر يده مع زوال اليد المنقول عنها . (١)

لذلك وجدته " بصحح " فى كلامه السابق كلمة " نقل " اللفظ - على الرغم من استعماله لها كثيرا فى تعليقاته وتفسيراته ، لأن النقل إنما هو خروج اللفظ المنقول عن معناه الأصلي ، فلا يكون مقصودا ، لكن المسألة عنده أصبحت " ادعاء " معنى اللفظ لا نقله ، ما دام النقل غير لازم ، كما صرح فى تعريفه بذلك .

وقوله " غير لازم " بمعنى مدعى ، ومتخيل ، أى أن النقل لا يلزمنا بإخراج المستعار منه من معناه الأصلي إخراجا نهائيا ، فلا يزال فى مفهومنا قائما لم يتغير باستعارته ، إنما هو مستعار ومدعى لمناسبة لا تخرجه عن كينونته الأصلية ، ودلالته الوضعية التى وضع بإزائها فى اللغة . يقول :

" فقد تبين من غير وجه أن " الاستعارة " إنما هى [ادعاء] معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، وإذا ثبت أنها [ادعاء] معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذى قاله : " من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له فى اللغة ، ونقل لها عما وضع له ، بل مقرا عليه . " (٢)

معنى هذا الكلام أن " الادعاء " يحفظ للاسم المستعار كينونته الأصلية التى عرف بها فى الوضع الأول كما قلنا ، ولأن الاستعارة معنوية ، يراد من المستعار فيها " المعنى " لا اللفظ من حيث هو (٣) فإن أجراءنا اسم الأسد على الرجل الشجاع ، إجراء على طريق " التأويل " و " التخيل " ، لقد أجريناه على ما ليس بأسد على الحقيقة ، وجعلنا له مذهباً لم يكن فى أصل الوضع (٤) وها هوذا الادعاء الذى أساسه " التخيل والتأويل " عنده .

وهذا معناه أيضا ، أننا قد عبرنا المعنى الأصلي للفظ المستعار ، واجتزنا لنستعمل هذا اللفظ على سبيل الادعاء فى معنى آخر ، إلا أن هذا الاجتياز لا يعنى أننا أهملنا المعنى الأصلي للفظ المستعار ، بل فى مرورنا عنه قد اكتسبنا وشيجة ، وخطا رفيعا ، قد ظل عالقا بنا يشدنا إلى هذا المعنى الأصلي ، ويربط بين الدلالة القديمة والجديدة ، وهذا ما اصطلاح على تسميته " بالعلاقة " ومن هنا لا يمكننا الفصل بين مسألة " الادعاء " و " العلاقة " إذ إن " الادعاء " لا يتحقق إلا بها " ، مما

١ - الأسرار / ٤٠٣

٢ - الدلائل / ٤٣٧ + ٤٣٤ + ٤٣٩

٣ - راجع الدلائل / ٤٦٠ / ٤٦٢

٤ - راجع الأسرار / ٤١٣

يدخلنا في باب التوسع والمبالغة بوساطة الاستعارة .

يقول في ذلك :

انك لا تستطيع أن تتصور جرى الاسم على النوع من غير أن توجه إلى الأصل ، كيف ؟ ولا يعقل تشبيه حتى يكون هنا مثبه ومثبه به ، هذا ، والتشبيه ساذج مرسل ، فكيف إذا كان على معنى المبالغة ، وعلى أن يجعل الثاني كأنه انقلب مثلا إلى جنس الأول (المستعار منه) فصار الرجل أسدا وبحرا ويدرا والعلم نورا ، والجهل ظلمة ، لأنه إذا كان على هذا الوجه ، كانت حاجتك إلى أن تتظر به إلى الأصل أمين ، لأنه لم يتصور أن يكون ههنا سبع من شأنه الجراءة العظيمة ، والبطش الشديد ، كان تقديره شيئا آخر تحول إلى صفته وصار في حكم من أبعد المحال . (١)

وعبد القاهر في إلحاحه على تصحيح كلمة " نقل " وإحلال كلمة " ادعاء " محلها في تعريف الاستعارة وتصور عمليتها إنما كان بسبب ما كثر في كلام الناس من استعمال لفظ النقل في الاستعارة ، فمن ذلك قولهم :

إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل ، ضاربا المثل بقول القاضي الجرجاني :

" إن الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصلي ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها " (٢)

ثم يقول مفسرا ذلك :

إن إطلاقهم في " الاستعارة " أنه نقل للعبارة عما وضعت له ، فلا يصح الأخذ به - كما يقول . (٣) وذلك أنك إذا كنت لا تطلق اسم " الأسد " على " الرجل " إلا بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينا لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة ، لأنك إنما تكون ناظلا ، إذ أنت أخرجت " معناه الأصلي " من أن يكون مقصودك ، ونفصت به يدك ، فأما أن تكون ناظلا عن معناه ، مع إرادة معناه ، فمحال متناقض . (٤)

١ - الدلائل / ٤٣٤ - ونص تعريف الجرجاني في الوساطة / ص ٤٠

٢ - الدلائل / ٤٣٥

٣ - الدلائل / ٤٣٥

٤ - الدلائل / ٤٣٥

ومن خلال عملية الادعاء لا النقل يتأكد ضرورة وجود العلاقة بين اللفظ وما استعير له " فالعربية من شأنها - أن تكون عند المستعير على صفة شبيهة بصفتها وهي عند المالك ، ولسنا نجد هذه الصورة إلا فيما نقل نقل " التشبيه " للمبالغة دون سواء . (١)

ألا ترى أن الاسم " المستعار يتناول " المستعار له " ليبدل على مشاركته المستعار منه في صفة هي أخص الصفات التي من أجلها وضع الاسم الأول ؟ أعنى أن الشجاعة أقوى المعاني التي من أجلها سمي الأسد أسدا وأنت تستعير الاسم للشيء على معنى إثبات الشجاعة له على حدها في الأسد . (٢)

وهذا كله يقضى بنا إلى أن قضية الادعاء والعلاقة بينهما تلازم في التصور الاستعاري وأن الادعاء لا يخرج من حسابنا المعنى الأصلي للمستعار - بعكس النقل - وأن المقصود هو المشاركة بين طرفي الاستعارة في أخص الصفات التي من أجلها كان " المستعار منه " دون إلغاء لكيونته ، لذلك فإن الادعاء يقوم على تناسي المشابهة وليس نسيانها.

١- الأسرار / ٤٠٤

٢- الأسرار / ٤٠٤

المجاز المرسل مجاز لغوى ليست علاقته المشابهة

لقد اتضح لنا من خلال تضاعيف كتاب أسرار البلاغة ، فضلا عن دلائل الإعجاز أن تصور القدماء للمجاز مضطرب ، غير مستقيم ، مما دفع عبد القاهر ليجلوا غامضه ، ويوضح مبهمه ، إلى أن خرج من تحليله قضية المجاز ، على غرار ما أوجزنا القول إلى أن قسمه إلى نوعين :

المجاز اللغوى ، والمجاز العقلى ، ثم قسم المجاز اللغوى إلى نوعين : أحدهما : يقوم على المشابهة (أو التشبيه) ، وهو مجاز الاستعارة ، الذى قال عنه : " والصواب أن تقصر الاستعارة على ما نقله نقل التشبيه للمبالغة ، لأن هذا نقل يطرد على حد واحد ، وله فوائد عظيمة ، ونتائج شريفة " (١)

وأما الآخر : فقد سماه عبد القاهر " ما ليس طريق نقله التشبيه فى الاستعارة " (٢)

وهو عبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة بينهما ، وهو مسمى " المجاز المرسل " وسمى مرسلًا لإطلاقه عن التقيد بعلاقة محدّدة أو مخصوصة ، عدا علاقة المشابهة ، إذ إنها تختص بالاستعارة فقط .

وقد مثل الإمام عبد القاهر لهذا النوع من المجاز " باليد " التى تقع للنعمة ، وأصلها الجارحة ، لأن من شأن النعمة أن تصدر عن " اليد " ومنها تصل إلى المقصود بها ، وكذلك الحكم إذا أريد باليد القوة ، والمقدرة ، لأن القدرة أكثر ما يظهر سلطانها فى اليد وبها يكون البطش ، والأخذ ، والدفع ، والجذب ، والضرب ، وغير ذلك من الأفاعيل تخبر فضل إخبار عن وجوه القدرة ، وتنبئ عن مكانها ن ولذلك لا يريدون باليد شيئا لا ملابسه بينه وبين هذه الجارحة بوجه ، وعلى هذا يكون المجاز هنا قائم على العلاقة السببية ، فاليد سبب فيما استخدمت من أجله مجازا (٣)

علاقات المجاز المرسل :

١- ومنها تسمية المطر " سماء " ، للملابسة والسببية ، والنبت " غيثا " حيث قالوا : (رعيثا الغيث) ، يريدون النبت الذى الغيث سبب فى كونه والنبت مسبب عنه . (٤)

كما قالوا : " أصبنا السماء " فالغيث لما كان النبت يكون عنه صار : انه هو ، والمطر لما كان ينزل من السماء عبروا عنه باسمها ، فالسما سببه . (٥)

١- الأسرار ٤٠١

٢- راجع الأسرار ٤٠٠

٣- الأسرار / ٣٩٥ + ٣٩٧ ، ويسميه صاحب " المزهَر " المجاز الصورى (راجع المزهَر /

ج ١ / ٣٥٩)

٤- الأسرار / ٣٩٧ + الإيضاح / ج ٢ / ٣٩٩ + الطراز ج ١ / ٧٠

٥- الأسرار ٣٩٧

وكذلك "الإعذار" وهو "الخُتَان" ، فقد سمي الطعام للختان (إعذارا) وهذا كله ليس من التشبيه في شيء (أى أنه ليس باستعارة) ، ولكنه نقل اللفظ عن شيء بسبب "اختصاص" ، وضرب من "الملازمة" بينهما ، وخلط أحدهما بالآخر . (١) ، فالإعذار سبب الطعام ، والطعام مسبب عنه . ومثله قولهم : "أكل فلان الدم" أى الدية ، والدم سبب فى الحصول عليها ، قال اعرابى لامراته :

أكلت دَمَا ، إِنَّ لَمْ أُرْعِكَ بِضْرَةً : بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ طَيِّبَةُ النَّشْرِ (٢)

ومثال السببية قوله تعالى : "وبشر الذين آمنوا أن لهم قدم صدق عند ربهم (٣) ، أى سابقة وفضلا ، ومنزلة رفيعة ، لما كان السعى والسبق بالقدم سميت المسعاه الجميلة والسابقة قدما ، كما سميت النعمة يدا ، لأنها تعطى باليد ، وباعا ، لأن صاحبها يبوع بها ، فقيل لفلان قدم فى الخير .

ومن ذلك أيضا قوله تعالى : "ذلك عيسى بن مريم قول الحق" (٤) ، وإنما قيل لعيسى كلمة الله وقول الحق ، لأنه لم يولد إلا بكلمة الله وحدها ، وهى قوله : "كن" من غير واسطة أب - تسمية للمسبب باسم السبب ، كما سمي الغيث بالسماء .

٢- ومما يدخل فى العلاقة "المُسَبَّبِيَّة" قوله تعالى : "تفيض من الدَّمْع" (٥) أى تمتلئ من الدمع حتى تفيض ، لأن الفيض أن يمتلئ الإناء وغيره حتى يطلع ما فيه من جوانبه ، فوضع الفيض الذى هو الامتلاء موضع الامتلاء ، وهو من إقامة المسبب مقام السبب .

ومنه قوله تعالى : "فإذا قرأت القرآن فاستعذ بالله من الشيطان الرجيم" (٦) يقول الزمخشري : والمعنى ، فإذا أردت قراءة القرآن فاستعذ ، فالقراءة هنا مسببة عن الإرادة ، والإرادة هى السبب .

١- الأسرار / ٤٠٠

٢- الإيضاح / ج ٢ / ١٢ - بارك أفزعك - ومهوى القرط مسقطه ، والبيت من مختارات "أبى تمام" فى ديوان الحماسة

٣- يونس / ٢ - الكشاف / ٢ / ٢٢٤

٤- مريم / ٣٤ - الكشاف / ٢ / ٥٠٨

٥- المائدة / ٨٦ - الكشاف / ١ / ٦٣٨

٦- النحل / ٩٨ - الكشاف / ٢ / ٤٢٨ + الإيضاح / ج ٢ / ٤٠٧

ونظيره قوله عز اسمه : " إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ " (١) وقوله : " ونادى نوح ربه " (٢) أى " أراد " ، بقرينة = قال : " رب " .

فالإرادة تسبق الفعل ، وهى السبب فيه ، والفعل مسبب عنها . فإن قلت : لم عبر عن إرادة الفعل بالفعل ؟ قلت : لأن الفعل يوجد عند القصد والإرادة بغير فاصل ، وعلى حسبه ، فكان منه بسبب قوى ، وملابسة ظاهرة ، والفعل يوجد بقدرة الفاعل عليه ، وإرادته له ، وهو قصده إليه وميله ، وخلوص دواعيه (٣)

ومن العلاقة المُسَبَّبَةُ أيضا ، قوله تعالى : " وَنَزَّلْنَا لَكُمْ مِنَ السَّمَاءِ رِزْقًا " (٤) ، أى مطرا ، والرزق هنا مسبب عن المطر ، فذكر المسبب وأراد السبب .

وعليه قوله تعالى : " إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا " (٥) -- فالنار لما كانت مُسَبَّبَةً عما أكلوه من مال حرام ، وما فى حكمه ، جاز أن يعبر بها عن الأموال ، وعلى ذلك كانت النار نتيجة لسوء حال تصرفهم ، وفى هذا من التخويف والترهيب ما هو واضح لمن فعل ذلك أو ينوى فعله .

وقوله تعالى : " وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَكُمْ بَيْنَكُمْ بِالْبَاطِلِ " (٦) والمعنى لا تأخذوا أموالكم بينكم بالباطل بسبب القمار ونحوه فعبّر عن الأخذ بالأكل ، لأن الأكل مترتب على الأخذ ، ومُسَبَّبٌ عنه ، ومثله قوله تعالى : " لَا تَأْكُلُوا الرِّبَا " (٧) فالأكل مسبب عن الأخذ فالعلاقة مُسَبَّبِيَّةٌ .

٣- ومن علاقات المجاز المرسل : تسمية الشيء باسم ما ينول إليه ، أو الغاية التى يصير إليها ، أو هى العلة الغائية ، أو باعتبار ما سيكون عليه الشيء ، ومثالها قوله تعالى : " إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا " (٨) ، وإنما كان يعصر عنباً ، والعنب أصل ، والخمر فرع .

وقد تسمى علاقة " الاستعداد " ، وهى أن يسمى الشيء المستعد لأمر باسم ذلك الأمر ، كتسمية " الخمر " وهى فى " الدن " بالمسكر ، ويعبر عن هذه العلاقة أيضا بأنها اسم الفعل على القوة أو تسمية امكان الشيء باسم وجوده ، أو تسمية الشيء باسم ما ينول إليه (٩)

١- المائدة / ٧ - الكشاف / ج ١ / ٩٦٥

٢- هود / ٤٥ + الإيضاح / ج ٢ / ١٠٢

٣- الكشاف / ج ١ / ٩٦٥

٤- غافر / ١٣ + الإيضاح / ج ٢ / ١٠١

٥- النساء / ١٠

٦- البقرة / ١٨٨ + الإشارة الى الإيجاز / ٢١٦

٧- آل عمران / ١٣٠ + السابق / ٢١٦

٨- يوسف / ٣٦ - وراجع المثل السابق / ج ٢ / ٨٨ + الإيضاح / ج ٢ / ١٠٣ والطراز / ج ١ / ٦٩

٩- المزهو للمصوبى / ج ١ / ٣٦٠

ومن أمثلتها أيضا قوله تعالى : "وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَلَاحِرًا كَفَّارًا" (١) وذلك باعتبار ما سينولون إليه ، ويكنون فيه .

وكقوله تعالى : "فَبَشِّرْنَاهُ بِغُلَامٍ عَظِيمٍ" وصفه في حال البشارة بما ينول إليه أمره من العلم (٢) ، أو ما ينول إليه أمره من الحلم في قوله : "وبشّرناه بغلامٍ حليمٍ" (٣)

٤- ومنها تسمية الشيء باسم أصله ، أى باسم ما كان عليه ، كقولهم للأدمى (مُضَفَّةً) ، وهذا ضد القسم الذى قبله . (٤)

يضاف الى ذلك تسمية العتيق "عبدا" ، ويدخل فيه المشتق بعد زوال المصدر ، كالضارب على من فرغ من الضرب ، وكلاهما يدخل فى العلاقة باعتبار أصله أو ما كان عليه .

ومثله قوله تعالى : "إِنَّهُ مَنْ يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِمًا" (٥) سماء مجرما باعتبار ما كان عليه فى الدنيا من الإجمام .
وقوله عز اسمه : "وَأَتَوْا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ" (٦) أى الذين كانوا يتامى ، وفى ذلك حفز للأوصياء على العدل فى حصول اليتامى على أموالهم ، بحيث لا ينسون لأنهم كانوا يتامى عند بلوغهم من الحصول على أموالهم .

٥- ومن علاقات المجاز المرسل التعبير بلفظ البعض عن الكل - (العلاقة الجزئية) ، قال : "ابن فارس" (- ٣٩٥ هـ) : "ومن سنن العرب الاقتصار على ذكر بعض الشيء وهم يريدونه كله ، فيقولون : "فَعَدَّ عَلَى صَدْرٍ رَاجِلَتِهِ وَمَضَى" ، ويقول قائلهم : الواطنون على صدور نعالهم" ومنه قوله تعالى : "فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ" وقولهم : أبعد الله وجهه " وإنما يراد سائر الجسد . (٧)

ومنها إطلاق الأسود على الزنجى (٨) ، وتسمية ربيبة القوم ، أى طليعتهم "بالعين" ، فالعين لما كانت ربيبة صارت كأنها الشخص كله لما بين الجزء والكل من صلة ، وكتسميتهم الناقة "نابها" (٩) وإطلاق القيام على الصلاة .

١- نوح / ٢٧ - وراجع الإشارة الى الآية / ٢٥٢

٢- الحجر / ٥٣ - وراجع السابق / ٢٥٢

٣- الصفات / ١٠١ وراجع السابق / ٢٥٢

٤- المثل الصادر / ج ٢ / ٨٩٨

٥- طه / ٧٤ وانظر الإيضاح / ج ٢ / ٤٠٣

٦- النساء / ٢ وراجع الإيضاح / ج ٢ / ٤٠٢ / ٤٠٣

٧- الصحابي لابن فارس / ١١٢

٨- المزهر / ج ١ / ٣٥٩

٩- والربينة الطليعة الذى يرقب العدو من مكان عالٍ ثلاثاً يَدْعُهُمْ قومه (الأسرار / ٣٩٧)

ومنها قوله تعالى : " واركعوا مع الراكعين " (١) فنذكر الجزء (الركوع) وأراد الكل وهو مجموع مايراد فى الصلاة . وقوله عز اسمه : " ومن الليل فاسجد له " (٢) أى فصل كما عبر بالقراءة عن الصلاة فى قوله تعالى : " وقرآن الفجر " (٣) ، كما عبر تعالى بالوجه عن الأجساد ، لأن العمل والنصب صفتان للأجساد ، وذلك فى قوله : " وجوه يومئذ خاشعة عامله ناصبة " (٤)

وعكسها العلاقة الكلية ، وهى إطلاق الكل وإرادة الجزء ، فإذا قلت : " شربت ماء النيل " فأنت لم تشربه كله ، أما قوله تعالى : " كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون بشيرا ونذيرا " فوصف القرآن بالبشارة والنذارة ، وكلاهما بعض من أبعاضه ، لاشتماله على الأمر والنهى ، والحدود ، والحلال ، والحرام ، وسائر الأحكام فدخل فى العلاقة الجزئية . (٥)

وتسمى هذه العلاقة ، "العلاقة التبليغية بين الجزء والكل" بالدلالة التضمنية " ومن هنا يصبح المقصود مَحْصَنًا ، وقوام هذه العلاقة الذهنية فى هذا المقام ، هو ما يعرف " بالعموم والخصوص " (٦)

٧- ومن علاقات المجاز المرسل : " العلاقة الآلية " مثل قوله تعالى : " واجعل لى لسان صدق فى الآخرين " ، أى ذكرنا صادقا وثناء حسنا . (٧)

٨- ومنها ما يسمى " بالمجاز العُرفى " وهو إطلاق الحقيقة على ما هُجِر عُرْفًا ، كإطلاق " الدابة " على الحمار ، فإنه كان بالوضع اللغوى لكل ما يذب كالوددة والنملة ، ثم تعورف على قصره على ذوات الأربع من الدواب ، فإذا قصر من ذوات الأربع على الحمار كان هذا مجازا بالإضافة إلى العُرف لا محالة (٨)

٩- ومنها التعلق بين " المصدر " و " اسم الفاعل " و " واسم المفعول " فاستعمال أحدهما بمعنى الآخر نوع من " المجاز " فمن إطلاق اسم الفاعل على المفعول ، قوله تعالى : " من ماء دافق " أى مدفوق ، وقوله عز اسمه : " فى عيشة راضية " أى مرضيه ، وقولهم " سر كاتم " أى مكتوم وعكسه ، وهو إطلاق اسم المفعول على اسم الفاعل ، ومنه قوله تعالى : " حجابا مَسْنُونًا " ، أى ساترا ،

١- البقرة / ٤٣ + الإشارة إلى الإيجاز / ٢٤١

٢- الإسنان / ٢٦ + السابق / ٢٤١

٣- الإسراء / ٧٨ + السابق / ٢٤١

٤- الفاتحة / ٣+٢ - وانظر الإشارة إلى الإيجاز / ٢٤٢

٥- فصلت ٤+٣ وراجع الإشارة إلى الإيجاز / ٢٤٨

٦- راجع كتاب " الأصول " للدكتور تمام حسنا / ٣٧١

٧- الشجر / ٨٤ - والصلحى / ١٧٨ / ١٧٩ - والابيض / جـ ٢ / ٤٠٢ / ٤٠٣

٨- الطراز / جـ ١ / ٧٢ - وراجع المزه / ٣٦٠

ومن إطلاق المصدر على اسم المفعول قوله تعالى : " هذا خلق الله " (١) أى مخلوق الله ، وقوله تعالى : " ولا يحيطون بشيء من علمه " ، أى معلومه (٢)

ومنها تسميتهم " الاعتقاد " قولا ، نحو قولهم : " هذا يقول بقول الشافعى رحمه الله ، أى يعتقد اعتقاده ، وهذا من تسمية الشيء باسم دواعيه . (٣)

١٠ - ومنها تسمية الشيء باسم " مجاوره " كقولهم للمزادة ، أى القرية : " راوية " ، وإنما الراوية " الجمل " أو الدابة التى تحملها ، وكبحو تسمية الشراب بالكاس لأجل مجاورته له . (٤)

١١ - ومنها علاقة " التضاد " فقد يسمى الشيء باسم مضاده ، كتسمية " الصحراء " المهلكة بالمفازة ، وكتسمية اللذيع بالسليم . (٥)

١٢ - ومن المجاز المرسل تسمية الشيء باسم " حكمه " ، كقوله تعالى : " وامرأة مؤمنة إن وهبت نفسها للنبي إن أراد أن يستنكحها . " فسمى النكاح هبة . (٦)

١٣ - ومنها تسمية الشيء باسم " قابله " ، مثل قولهم : " سال الوادى " وتسمية الماء بالوادى من باب المجاز المرسل (٧) ، أما إسناد الميلان إلى الوادى من باب المجاز المركب ، وهو المجاز العقلى عند البلاغيين ، علاقته المكانية هنا . (٨) أما " الزركشى " فبراه من قبيل إطلاق اسم " المحل " على " الحال " ، أى أنه من المجاز المرسل ذى العلاقة المحلية ، لأن الوادى ليس جزءا للماء ، فلا يكون سببا قابلا له (٩) وإنما هو محله ومكان سيله .

ومن تسمية " الحال " باسم " محله " قوله تعالى : " فليدع ناديه " (١٠) ، والمقصود من فيه يحلون .

وعكس ذلك تسمية المحل باسم " الحال " كقوله تعالى : " أمّا الذين ابْيَضَّتْ وَجُوهُهُمْ ففى رحمة الله هم فيها خالدون " (١١) أى فى الجنة وهى محل الرحمة .

١ - لقمان / ١٠

٢ - الطراز / ج ١ / ٧٣

٣ - المثل السائر / ج ٢ / ٩٠

٤ - المثل السائر / ج ٢ / ٩٠ - والطراز ج ١ / ٧٢

٥ -

٦ - الأحزاب / ٥٠ - وراجع المثل السائر ج ٢ / ٩٤

٧ - الطراز / ج ١ / ٧٠

٨ - الطراز ج ١ / ٧٠

٩ - الزركشى / البحر المحيط (ط ٢) الكويت ج ٢ / ١٩٨

١٠ - الملق / ١٧ وانظر الإيضاح ج ٢ / ٤٠٣

١١ - آل عمران / ١٠٧ وانظر الإيضاح ج ٢ / ٤٠٣

هذا ، ولقد أطلق السكاكى على المجاز " المرسل " بجميع علاقاته اسم " المجاز اللغوى "راجع الى المعنى المفيد الخالى من المبالغة فى التشبيه (١) أى الذى ليس باستعارة . فضلا عن أن هذه العلاقات جميعها قائمة على التأول وهو الذى أفضى بالاسم إلى ما ليس بأصل فيه .

ومما يجدر ذكره أن البعد بين المعنيين الحقيقي والمجازى فى [الاستعارة] أزيد من البعد بينهما فى " المجاز المرسل " إذ أن المشابهة أضعف علاقات المجاز ، وزيادة البعد بين المعنيين يقتضى زيادة المشابهة بالادعاء لولا القرينة . (٢)

* وفى كتاب " مجاز القرآن " ويسمى " الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز " ومؤلفه الإمام أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام المسمى الشافعى (ت ٦٦٠ هـ) نراه يخص حديثه بمجاز " اللزوم " فى الفصل الثالث والأربعين ، أو ما يسمى بالعلاقة اللازمية فى المجاز المرسل وقد حدد أنواعه فى ستة عشر نوعا (٣) ويدخل فى هذه الأنواع بعض ما ذكرناه من علاقات ، وقد أوردنا تحت مسمى العلاقة اللازمية وهى :

١ - التعبير بالإذن عن المشينة ، لأن الغالب أن الإذن فى الشيء لا يقع إلا بمشينة الإذن واختياره ، والملازمة الغالبة حينئذ مصححة للمجاز ، مثال ذلك قوله تعالى : " وما كان لنفس أن تؤمن إلا بإذن الله " (٤) أى بمشينة الله تعالى .

وقوله تعالى : " أله كتاب أنزلناه لتخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد " (٥) ، أى بمشينة ربهم ، أو بأمر ربهم ، فالإذن من مجاز الملازمة ، ومثله قوله تعالى : " فهزمهم بإذن الله " (٦) أى بإرادته ومشيئته .

أما الظلمات والنور والصراط فمن مجاز المشابهة " أى من المجاز الاستعاري القائم على المشابهة أساسا " (٧)

أما نسبة الإخراج إليه صلى الله عليه وسلم من مجاز نسبة الفعل إلى سببه . (٨)

١ - مفتاح العلوم / ١٧٢

٢ - د ، لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز (ط ٢) ١٩٨٦ / ٢٢٧

٣ - الإشارة إلى الإيجاز فى بعض أنواع المجاز / ص ٢٥٨ وما بعدها

٤ - سورة يونس / ١٠٠ - والإشارة إلى الإيجاز / ٢٧٦

٥ - إبراهيم / (١) - السابق / ٢٧٦

٦ - البقرة / ٢٥١ - السابق / ٢٧٧

٧ - الإشارة إلى الإيجاز / ٢٧٧

٨ - السابق / ٢٧٧

٢- تسمية ابن السبيل في قوله تعالى : " وابن السبيل " لملازمته الطريق كما يلزم الولد أمه . (١)

٣- التعبير بالمحل عن الحال ، لما بينهما من الملازمة الغالبة . (٢) كالتعبير باليد عن القدرة والاستيلاء ، وبالعين عن الإدراك ، وبالصدر عن القلب ، وبالقلب عن العقل ، وبالأفواه عن الألسن ، وبالألسن عن اللغات ، وبالقرية عن قاطنيها ، وبالساحة عن نازليها ، وبالنادي والندى عن أهلها ، وبالغناط وهو المكان المنخفض عما يخرج من الإنسان ، لأنهم كانوا يقضون الحاجة في الأماكن المنخفضة تسنرا عن الناس . (٣)

* أما التعبير بالأفواه عن الألسن ، فمثله قوله تعالى : " من الذين قالوا آمنا بأفواههم ولم تؤمن قلوبهم " تقديره : من الذين قالوا بالسنتهم أمنا (٤) ومثله قوله تعالى : وتقولون بأفواهكم ما ليس لكم به علم " (٥) أي بالسنتكم ، وقوله عز اسمه : " يقولون بالسنتهم ما ليس في قلوبهم " (٦)

* أما التعبير بالألسن عن اللغات ، فمثاله قوله تعالى : فإنما يسرناه بلسانك " أي بلغتك . (٧) وقوله : " بلسان عربي مبين " أي بكلام عربي مبين . (٨) وقوله تعالى : " واختلاف ألسنتكم والوانكم " أي واختلاف لغاتكم والوانكم . (٩) وقوله : " هو أفصح مني لسانا " أي هو أبين مني قولاً وأوضح مني كلاماً " . (١٠)

• وأما التعبير بالقرية عن قاطنيها ، ففي قوله تعالى : واسأل القرية التي كنا فيها " (١١)

• وأما التعبير بالساحة عن نازليها ، ففي قول الله تعالى : فلإذا نزل بأساحتهم فسَاءَ صَبَاحُ الْمُعْذَرِينَ " ومعناه فإذا نزل بهم . (١٢) فعبر بالساحة عنهم للزومهم إياها .

١- الأنفال / ٤١ والسابق / ٢٧٧ / ٢٧٨

٢- الإشارة إلى الإيجاز / ٢٨١

٣- السابق / ٢٨١

٤- المائدة / ٤١ - السابق / ٢٨٣

٥- النور / ١٥ / السابق / ٢٨٣

٦- الفتح / ١١ / السابق / ٢٨٣

٧- مريم / ٩٧ والدخان / ٥٨ + السابق / ٢٨٣

٨- الشعراء / ١٩٥ + السابق / ٢٨٣

٩- الروم / ٢٢ + السابق / ٢٨٤

١٠- القصص / ٣٤ + السابق / ٢٨٤

١١- يوسف / ٨٢ + السابق / ٢٨٤

١٢- الصافات / ١٧٧ - الإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٤

* وأما التعبير بالنادى والنَدَى عن أهلها ، ففى قوله تعالى : " فليدع ناديه " أى فليدع أهل ناديه . (١)

كفرزوا للفرز

وفى قوله تعالى : " وَإِذَا تَلَّيْ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا بَيَّنَّا قَالِ الَّذِينَ آمَنُوا أَى الْفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَامًا وَأَحْسَنُ نَدِيًّا " معناه : واحسن أهل المجلس (٢)

وكذلك الأمر فى التعبير بالقرية عن قاطنيها ، كما فى قوله تعالى : واسأل القرية التى كنا فيها . (٣) ، فعبر عن الأهل بالقرية للزومهم إياها .

ويقول الإمام عبد القاهر فى الآية الكريمة :

فالحكم الذى يجب للقرية فى الأصل وعلى الحقيقة جر القرية ، والنصب فيها " مجاز " ولا ينبغى أن يقال : وجه المجاز فى هذا الحذف ، فالحذف بمجرد لا يستحق الوصف بالمجاز ، لأن الحذف إذا تجرد عن تغيير حكم من أحكام ما بقى بعد الحذف لم يسم مجازاً ، ويمثل لذلك بقوله : إلا ترى أنك تقول : " زيد منطلق وعمرو " فتحذف الخبر ، ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجاز ؟ وذلك لأنه لم يزد إلى تغيير حكم فيما بقى من الكلام . (٤)

وحكم " واسأل القرية " حكم قولهم : " بنو فلان تطوهم الطريق " يريدون أهل الطريق والرفع فى " الطريق " مجاز لأنه منقول إليه عن المضاف المحذوف الذى هو " الأهل " والذى يستحقه فى أصله هو الجر . (٥)

ويزيد ذلك تقريراً : أن المجاز إذا كان معناه : " أن تجوز بالشئ " موضعاً وأصله ، فالحذف بمجرد لا يستحق الوصف به ، لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام ، لا يكون نقلاً لها عن أصلها وإنما يتصور النقل فيما دخل تحت النطق . (٦) ، إذ إن من حق المحذوف أو المزيد أن ينصب إلى جملة الكلام ، لا إلى الكلمة المجاورة له ، فأنت تقول إذا سئلت عن " سئل القرية " فى الكلام حذف ، والأصل أهل القرية ، ثم حذف الأهل ، تعنى حذف من بين الكلام . (٧)

٤- ومنها " التجوز " بنفى النظر عن الإذلال والاحتقار ، لأن الاحتقار بالشئ

١- العلق - والسابق ٢٨٤

٢- مرهم / ٧٣ - السابق ٢٨٤

٣- يوسف / ٨٢

٤- الأسرار ٤١٦

٥- الأسرار ٤١٦

٦- الأسرار ٤١٨

٧- الأسرار ٤٢٠

يلزمه في الغالب الإعراض عنه ، ومثاله ، قوله تعالى : " ولا ينظر إليهم يوم القيامة " (١)

٥- ومنها " التجوّز " بترك الكلام عن الغضب لأن الهجران ، وترك الكلام يلزم من الغضب غالبا ، ومثاله قوله تعالى : " ولا يكلمهم الله يوم القيامة ولا يزكّيهم " (٢)

٦- ومنها التعبير بالدخول عن " الوطء " ومثاله قوله تعالى : " وربائبكم اللاتي في حجوركم من نسائكم اللاتي دخلتم بهن فإن لم تكونوا دخلتم بهن فلا جناح عليكم " لأن الغالب من الرجل إذا دخل بامرأته أنه يطؤها في ليلة عرسها . (٣)

٧- ومنها وصف الزمان بصفة ما يشتمل عليه ، ويقع فيه ، ومن ذلك قولهم : يوم بارد ، ويوم حار ، ويوم قَرٌّ ، وليلة قَرَّة ، والبرد والحرّ القَرَّ صفات للهواء الذي يشتمل عليه النهار والليل ، ويقال يوم ماطر ، وليلة ماطرة ، وإنما المطر في اليوم والليلة . (٤)

وقال " أبو عبيدة " : " كل شيء يعمل فيه يصير العمل له " (٥)
ففي قوله تعالى : " مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف " ، وصف اليوم بالعصف ، وهو صفة للرياح ، ويجوز أن يكون من مجاز الحذف ، تقديره : اشتدت به الريح في يوم ذي ريح عاصف . (٦)

٨- وصف المكان بصفة ما يشتمل عليه ويقع فيه ملازما له ، كقوله تعالى :
" وهذا البلد الأمين " (٧) وقوله عز وجل : " إن المتقين في مقام أمين " (٨)
وصفه بذلك وهو صفة لأهله .

ومنه وصف مكة " بالتحريم " في قوله تعالى : إِنَّمَا أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ رَبَّ هَذِهِ الْبَلَدِ الَّذِي حَرَّمَهَا . " أي الذي حرم محرّماتها كعصدها شجرها واختلاء خلّاءها ، وتنفيذ صيدها ، والنقاط لقطتها إلا لِمَتَّمَد ، فالتحريم صفة شرعية لهذه الأفعال المكتسبة الواقعة فيها . (٩)

١- آل عمران / ٧٧ - والإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٤

٢- البقرة / ١٧٤ - والإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٦

٣- النساء / ٢٣ - والإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٦

٤- الإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٨

٥- مجاز القرآن لأبي عبيدة مصر بن المثنى / ج ١ / تحقيق محمد فؤاد سزكين - القاهرة / ١٩٥٤ / ٢٧٩ ص م

٦- إبراهيم / ١٨ - الإشارة إلى الإيجاز / ٢٨٨

٧- التين / ٣ + الماعق / ٢٩٠

٨- النحل / ٥١ + الماعق / ٢٩٠

٩- النمل / ٩١ + الماعق / ٢٩٠

القرائن :

وإذا كان لا بد للمجاز من العلاقة ، كما بيننا ، فانه كذلك ، لا يستغنى عن القرينة ، ووظيفتها دائما أن تعين على أمن اللبس ، سواء أكان ذلك فى حقل البيان ، أم فى حقل النحو ، أم فى أى حقل آخر من حقول السيمياء ، وتدخل تحتها اللغة ، والأمانة الدالة على كل أمر هى " قرينة " وقد عرف عند النظر فى أصول القواعد أنه لا حذف الا بدليل ، أى بقرينة تدل على المحذوف بل ان قواعد التصريف تعتمد أحيانا على القرينة كفتحة العين فى (يسمعون) تعد قرينة على الألف المحذوفه ، وضمة الواو فى (لتبلون) دليل على الواو المحذوفه ، وكسرة الميم فى (لترمن) قرينة على الياء المحذوفه ، وهكذا . (١)

إن ، القرائن هى القانون الثانى للتجاوز بعد " العلاقات " فى علم البيان ، ولا بد من تلمسها عندما يطرق الاحتمال إلى النص .

وهى إما " عقلية " أو " حالية " تقوم على شواهد الحال ، أو دليل الحال والعرف كما نص عبد القاهر على ذلك . (٢)

فإذا قلت : " رأيت أسدا " صلح هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيت واحدا من جنس السبع المعلوم ، وجاز أن تريد به أنك رأيت شجاعا بأسلا شديد الجراءة ، وإنما يفصل لك أحد الغرضين من الآخر " شاهد حال " وما يتصل بالكلام من قبل ومن بعد . (٣) وشاهد الحال هنا مما يعتمد على العقل وسياق الكلام ومقامه .

وفى موضع آخر يقول :

ان حكم الاستعارة تجده فى دليل الحال والعرف مما يبين غرضك . (٤)

والأمر نفسه نفهمه من حال المتكلم وواقع كلامه فى المجاز المرسل ، مثال ذلك قوله تعالى : " يجعلون أصابعهم فى آذانهم " ، أى أناملهم ، فالعلاقة هنا " الكلية " و " القرينة " هنا حالية ، أو عقلية لاستحالة إدخال الإصبع كله فى الأذن . (٥)

ثم هناك " دلالة عقلية " أخرى خاض فيها البيانيون ، وهى الدلالة " للزومية " أو دلالة " لآزم المعنى " أو كما يسمونها فى النقد Connotation وتسمى فى البلاغة

١- د. تلمح حسن : الأصول (ط ١) - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب / ٢٧٢ / ٢٧٣

٢- الأسرار / ٢٤١ / ٢٤٣

٣- الأسرار / ٢٤١

٤- الأسرار / ٢٤٣

٥- راجع الأصول / ٣٧٤

" المعنى البعيد " وإنما جاء البعد من أمرين :
الأول : أن المعنى البعيد لا يأتي من الدلالة المباشرة للألفاظ ، فإذا قلت : " فلانة بعيدة مهوى القرط " فإن الدلالة المباشرة للألفاظ (أى المعنى القريب) لا تتعدى " بعيد مهوى القرط " ، أما المعنى البعيد أو لازم المعنى فإنه " ارتباط ذهنى أو " استدعاء " يجعل بعد مهوى القرط يشير أو يستلزم شيئا آخر هو طول الرقبة .

والأمر الثانى : أن البعد قد يأتى عن تدرج اللوازم الكثيرة فى الاستدعاء ، حتى يكون ما بين المعنى القريب ، وآخر معنى من اللوازم سقرا بعيدا .

وهذا ما سمي بالكناية البعيدة ، وهى التى ينقل منها إلى المطلوب بوساطة ، كقولهم كناية عن " الأبله " : (عريض الوسادة) فإنه ينتقل من عرض الوسادة إلى عرض القفا ، ومنه إلى المقصود ، وهذا عكس الكناية القريبة ، وفيها ينتقل إلى المطلوب بلا وساطة . (١)

وتكون القرينة [لفظية] أى يتلفظ بها فى التركيب ، كقولنا : " رعت الماشية الغيث " ، والأصل : رعت الماشية النبات الذى سببه المطر ، فالعلاقة سببية " والقرينة " لفظية فى كلمة (رعت) لأن الغيث لا يرمى والقرائن اللفظية تكون عندما تقوم " المفارقة " بين اللفظ وبينته فى التركيب ، يعلم بها ، أن التركيب غير حقيقى ، فتصبح " المفارقة المعجمية " قرينة المجاز المانعة من إرادة المعنى الحقيقى ، فالاستعارة فى قوله تعالى : " أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى ، فما ربحت تجارتهم " نجد المفارقة قائمة بين " اشتروا " وبين " الضلالة " ، " والهدى " فعمل بقرينة هذه المفارقة أن لفظ " اشتروا " لا يراد به معناه الأصلي إنما أريد به معنى آخر مجازى هو معنى " استبدلوا " أو اختاروا وعلى هذا تكون المفارقات المعجمية قرائن لفظية . (٢)

وفى الاستعارة المكنية يحذف المشبه به ، ولكن يستعاض عنه بشيء من لوازمه ، وينسب هذا الكلام إلى " المشبه " فتقوم بينهما " المفارقات المعجمية " فإذا قلنا مثلا قول " أبى ذؤيب "

وَإِذَا الْمِنِيَّةُ أَثْبَتَتْ أَظْفَارَهَا : أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْتَعُ

١- الإيضاح ج ٢ / ٤٥٨ / ٤٥٩

٢- راجع الأصول / ٢٧٧ / ٢٧٢ - (البقرة ١٦)

فقد حذفنا الأسد وهو صاحب الأظفار الذى جعل مشبها به ، ونسبت أظفاره إلى
المنية التى لا أظافر لها على الحقيقة ، فقامت المفارقة المعجمية بين المنية والأظفار
قرينة على أن المراد معنى مجازي ، لا حقيقى .

وإذا قرأنا تحت عنوان "مجاز الحذف" قوله تعالى : " واسأل القرية " علمنا بقرينة
المفارقة المعجمية بين " اسأل " ، " والقرية " أن المعنى مجازي لا حقيقى ، وعلمنا
أن هناك محذوفا يدل على من يصح أن يتجه إليه السؤال ككلمة " أهل " أو " سكان "

هذا وليس " الترشيح " ولا " التجريد " فى الاستعارة من قبيل القرائن لأنهما لا
يكونان إلا بعد استيفاء القرينة ، أى بعد استيفاء قطبى " المفارقة المعجمية "

ففى قوله تعالى : " أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى ، فما ربحت تجارتهم " ،
استوفيت القرينة بوضع كلمة " الضلالة " إلى جانب اشتروا ، وقيام المفارقة
المعجمية بينهما ، فلما جاء الفعل " ربحت " " ترشيعا " للاستعارة لمناسبته
للمشبه به " أو " المستعار " وهو " اشتروا " لم يعد هو القرينة لأن القرينة
استوفيت قبل إيراد (١)

وفى قول " المتنبى " :

وَحَبَّتِ النَّوَى الطَّيِّبَاتِ عَنِّي : فَسَاعَدَتِ الْبَرَاقِعَ وَالْجَالَ (٢)

ومعناه ، لما ارتحلوا حجبتهن النوى عن عيني ، فساعدت البراقع والجبال
قبل من البراقع والخدور .

فقد استعار الطيبات للنساء ، وجعل القرينة " مفارقة معجمية " بين الطيبات والنوى
، فلما جاءت " البراقع " وهى ما يجعل على الوجه كالنقاب ، وكذلك " الجبال " وهى
الخدور ، عدت تجريدا للاستعارة لأنها وردت بعد استيفاء القرينة .

قصارى القول : القرائن ضوابط ترد إليها مالها ، وتنفى عنها ما ليس منها ،
وبالقرائن تكون الدلالة على الظاهر ردا على من زعم أن المجاز كذب ، متناسيا أنها
وردت فى كتاب الله تعالى الذى لا يأتى الباطل من بين يديه ولا من خلفه .

١- راجع للدكتور تامل حسان : الأصول / ٢٧٣ / ٢٧٤

٢- ديوانه (بشرح المعبرى) ج٢ / ٢٢٢

والنوى : الفراق - والطيبات جمع طيبة ، وقد استعيرت للنساء .

وانطلاقاً من هذا كله ندرك حكماً آخر من أحكام الاستعارة ، بوصفها مجازاً وهو " الفرق بينها وبين الكذب " ، وهذا الفرق إنما يتركز على مرتكزين : الأول : إنها مبنية على " التأويل " ، فإن المستعير معنى لمعنى يدعى دخول المشبه فى جنس المشبه به ، فالأسد المستعار للإنسان الشجاع على سبيل المثال له حقيقتان ، الحيوان المفترس ذو الأظفار والمخالب ، والحيوان المؤنس الجريء ، وهو باعتبار الحقيقة الثانية يرادف الإنسان ، وما هوذا معنى " التأويل " - والكذب لا يجرى فيه هذا التأويل .

والثاني : أن الاستعارة يذكر معها " اللؤلؤ " على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ، ومسخ الحقائق ، وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تذكر " القرينة " على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها بإصرار الكاذب على كذبه ،، لذا كان للقرينة الدور الأول ، والأساس القوي في إدراك هذا الفرق .

والأمر نفسه ينطبق على " مفهوم المبالغة " التي نراها للاستعارة ، فالمبالغة إنما هي من سبيل إرادة التوضيح والبيان ، واستقصاء الصفة ، وإنطباع الصورة في المخيلة ، والوصول بالمعنى من خلال المجاز والاستعارة إلى أقصى ما يرد له من تأثير .

من هنا فقد نبه " ابن قتيبة " (١) إلى أن " المبالغة في التعبير طريقة متعارف عليها بين القائل والسماع له ، فالسامع له يعرف مذهب القائل فيه . " فالعرب إذا أرادت تعظيم مَهْلِك رجل عظيم الشأن ، رفيع المكانة ، عام النفع ، كثير الصنائع ، تقول : " أظلمت الشمس له ، وكسَفَ القمر لِفَقْدِهِ ، وبكته الريح ، والبرق ، والسماء ، والأرض " يريدون " المبالغة " في وصف المصيبة به وأنها قد شملت ، وعمت ، وليس ذلك بكذب ، لأنهم جميعاً متوطنون عليه والسماع له يعرف مذهب القائل فيه " (٢) .

وهذا كله ما يفسره كلام الإمام عبد القاهر في الأسرار ، إذ قال :

وأما مراد من قال : " خير الشعر أكذبه ، فلأن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً ، وانحطاطاً ، وارتفاعاً بأن ينحل الوضیع صفة من الرفعة هو منها عارٍ ، أو يصف الشريف بنقص وعارٍ ، فكم جَوَادٌ بَخْلُهُ الشعرُ ، وبخيل سَخَاهُ ، وشجاع وتسمه بالجبن ، وجبان ساوي به اللئيم ، ودنى أوطاه قَمَّةُ العَبَوقِ ، وغبي قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم ، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقده دنائره ، وتنتشر ديباجته ، ويفتق مسكه ، فيصنوع أريجَه " (٣) .

١- راجع تأويل مشكل القرآن / ١٦٨ / ١٦٩ .

٢- تأويل مشكل القرآن / ١٦٧ / ١٦٨ .

٣- الأسرار / ٢٧١ .

وإنهم لم يقولوا : " خير الشعر أكله " , وهم يريدون كلاما غفلا ساذجا , يكذب فيه صاحبه , ويفرط , نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة , ويقول للبائس المسكين : " إنك أمير العراقيين " ولكن ما فيه صنعة يُنَمَّلُ لها , وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة , وفهم ثاقب , وغوص شديد (١).

إذن أمر الإبداع مرتبط عند شيخنا بلزاحة الواقع الخارجي ليحل محله تصويره وإعمال المخيلة فيه , حينئذ يتخطى الشاعر حاجز المدركات العقلية والواقعية ليعبر عن صدق فني لا صدق واقعي صرف , والصدق هنا يمثل موقف الأديب , وقدرته على الإحساس بالمواقف , فيواجهنا بإتطباع جديد , ورؤية شعرية قادرة على الاستحواذ على نفوسنا , فنتناغم مع الرؤية الجديدة وقد رسم أبعادها الخيال الشعري , الذي لا تستوعبه قسمة , ولا يحده حدود .

نعود فنقول :

القرينة إذن أشبه " بالاستدراك " على الكذب , لدفع ما يداخل الكلام المجازي منه , وقد فرق البلاغيون بين الكذب والمجاز " بالتأويل " , وهو إرادة خلاف الظاهر , وينصب " قرينة " على أن المعنى الحقيقي غير مراد , فالمتجوز " مؤول " لكلامه , وناسب لقرينه تدل على أن الظاهر غير مراد بخلاف الكاذب , فإنه يدعى الظاهر , ويريده , وإذا لم توجد القرينة حينئذ في المجاز يأتي مصطلح يملأ فراغها , وهو " التأويل " (٢).

ولعل هذا , مانصره عبد القاهر في " الأسرار " " فالمبطل والكاذب لا يتأول في إخراج الحكم عن موضعه , إعطائه غير المستحق , إذ إنه يدعى الأمر على ما وضعه تليبيسا وتمويهها , بل يثبت القضية من غير أن ينظر فيها من شيء إلى شيء , ويرد فرعا إلى أصل , وتراه أعمى أكمل يظن ما لا يصح صحيحا , وما لا يثبت ثابتا , وما ليس في موضعه من الحكم موضوعا موضعه , وليس هو من التأول في شيء " (٣).

١- الأسرار/ ٢٧٥ .

٢- الدكتور لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز (ط١) ص ١٦١ / ١٦٢ .

٣- راجع الأسرار / ٣٨٦ .

ولعل هذا مؤدي ما قاله " فخر الدين الرازي " من بعد الإمام عبد القاهر في الفرق بين المجاز والكذب والدعوى الباطلة , فإن المبطل إذا أخرج الحكم عن موضعه , وأعطاه غير المستحق لم يعرف أنه إنما أعطاه لكونه فرعاً لأصل , بل يجزم بأن ثبوت الحكم في ذلك الموضع ثبوت " أصلي " , وكذلك " الكاذب " يدعى الأمر على ما وضعه , وليس هو من التأويل في شيء (١).

ولما لا ؟ والمجاز لم يكن مجازاً , لأنه إثبات حكم لغير مستحقه , بل لأنه إثبات الحكم لما لا يستحق بسبب ما بينه وبين المستحق من المناسبة وهذا ما نص عليه الرازي أيضاً (٢).

وعلى هذا , فالعبارة المجازية " صدق " بدليل " القرينة " الماتعة من إرادة المعنى الأصلي أو الظاهري للعبارة , إذن هي وسيلة لنفي صفة الكذب عن المجاز وكأنني بها بمثابة الدرع الواقى من الطعن في المجاز بالكذب , " ولعل الباعث على إدخال مفهوم القرينة في حدود المجاز إنما هو باعث خلفي , وبمعنى أوسع هو باعث ديني " (٣).

ولقد تأكد لنا هذا عند " القزويني " حيث قال :
وإذا قد عرفت معنى " الاستعارة " , وأنها " مجاز لغوي " فاعلم أن الاستعارة تفارق " الكذب " من وجهين :

الاول : بناء الدعوي فيها على " التأويل " , ونصب " قرينه " على أن المراد بها غير ظاهرها , فإن الكاذب يتبرأ من التأويل , ولا ينصب دليلاً على خلاف زعمه .

والثاني : أنها لا تدخل في " الأعلام " لما سبق من أن الاستعارة تعتمد إدخال المشبه في جنس المشبه به , والعلمية تنافي الجنسية , ولا اشتراك بين معنى العلم وغيره إلا في مجرد التعيين , اللهم إلا إذا تضمن العلم " وصفية " لسبب خارج كتضمن اسم " حاتم " معنى الجود , و " ماجر " معنى البخل , وما جرى مجراهما .
(٤)

١ - فخر الدين الرازي : / نهضة الأبيات / ١٦٩ - والملاحظ أنه يحذف نحو عبد القاهر .

٢ - راجع نهضة الأبيات / ١٦٩ .

٣ - راجع للدكتور مهدي صالح السمراني : تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية (طالمتبلاسلامي بدمشق) ١٩٧٧ / ص ١٣٤ وما بعدها - ويرى الدكتور السمراني أن مفهوم القرينة قد انفرد بها الفكر البلاغي العربي على عكس ما نجده من افتقار هذا المفهوم عند أرسطو وكلامه عن المجاز (راجع ص ١٣٣) .

٤ - الإيضاح / ج ١٧ / ٤١٧ .

وجدير بالذكر أن إدراك " العلاقات " و " القرائن " , والتركيب , وطبيعة تكوينها إنما مرجعه إلى " الحص " , ومن ثم , قال " ابن خلدون " : هذا هو الإعجاز الذي تقتصر الأفهام عند دركه , وإنما يدرك بعض الشيء منه من له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته , فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه , فلهذا كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاماً في ذلك , لأنهم فرسان الكلام وجها بنته , والذوق عندهم موجود بأوفر ما يكون وأصغره (١).

ولقد لفت " الخطابي " (٣٨٨هـ) إلى أهم وجه من وجوه الإعجاز , وذلك صنيعة في القلوب لدى السماع , وتأثيره في النفوس , مستشهداً بقصة إسلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه , مقدماً لذلك بقوله :

" قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس , فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من أحادهم , وذلك صنيعة بالقلوب , وتأثيره في النفوس , فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن , منظوماً , ولا منثوراً إذا قرع السمع خلص له إلى القلب اللذة والحلاوة في حال " (٢).

ومن كلام العرب عنه قولهم : " إن بعض الناس أحسن إحساساً له من بعض " (٣)

ومن بعد " الخطابي " ارتأي صاحب " دلائل الإعجاز أن الاستعارة والكناية , والتمثيل , وسائر ضروب " المجاز " تدخل في جملة ما به القرآن معجز " إذ يقتضي دخول " الاستعارة " ونظائرها فيما هو به معجز , وذلك لأن هذه المعاني التي هي " الاستعارة " , و " الكناية " , و " التمثيل " , وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم , وعنه يحدث وبه يكون , لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام وهي أفراد لم يتوج فيما بينها حكم من أحكام النحو " (٤).

١- ابن خلدون : المقدمة ٤٥٩ .

٢- بيان إعجاز القرآن للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن الكريم) ص ٦٤ .

٣- الصبوتي : الإقتان في علوم القرآن ج ٢/٣ ط ٢٠٩١ .

٤- الدلائل : ص ٣٩٣ .

الأسباب الدافعة إلى التجوز :

ولعل حاجتنا إلى المجاز ، وإلى معرفة الأسباب الدافعة اليه ، وإلى التغير الدلالي بشكل عام من الضرورة بمكان ، إذ إن ألفاظ اللغة " متعاضدة " وأن المعاني " غير متناهية " (١) ، كما سبق أن أومأنا إلى ذلك ، ومن المحال أن تستطيع لغة ما أن تقدم لفظا منفصلا لكل معنى يرد على خاطر ، ولأن الذاكرة الإنسانية ذات طاقة اختزانية معينة لا تمكنها من استيعاب ما لا يقع تحت الحصر من الألفاظ ، فإذا كان ذلك كذلك ، فلا بد من التوسع في استعمال اللفظ بأن تجوز به معناه الحقيقي الذي كان له بأصل الوضع ، ونستعمله بواسطة هذا " الجواز " أو المجاز ، تطبيقا لفكرة الاقتصاد في الاستعمال اللغوي ، وأي اقتصاد أفضل من أن يعبر بالقليل من الألفاظ عن الكثير من المعاني ؟ (٢)

ولعلني أرى هذه الفكرة هي التي حدثت بالإمام عبد القاهر - صدد حديثه عن الفصاحة والبلاغة - في كتابه الدلائل إلى أن يقول في أكثر من موضع " إن المعاني لا تتزايد ، وإنما تتزايد الألفاظ " (٣)

وقد يتوهم من يسمع ذلك أن المزجة في حاق الألفاظ بمعنى في اللفظ حقيقة وهو أمر لا صحة له ، ولم لا ؟ ، وقد أصبح كالمواضعة بين العلماء - كما يقول عبد القاهر نفسه : " أن يقولوا اللفظ ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه . " (٤)

وانطلاقا من هذا ، فلمست أرى تزايد الألفاظ هنا إلا عبارة عن [الصور] وهينات التراكيب على اختلافها ، تلك التي يعبر بها عن المعنى الواحد ، والتي لا سبيل لإيها إلا بتلك الاستعارات والمجازات ، وقد أخذت موقعها اللائق بها في سياقها ، فالصورة هي التي تجعل المعاني " تتزايد " نظرا لما تخلعه عليها من دلالات ثوان ، وهو ما سماه عبد القاهر [معنى المعنى] ، لذا ، كانت صورة المعنى هي وجه المفاضلة بين الكلام ، واليها ترد المزايا فيه ، وهذه الصورة اللفظية ، وتلك الألفاظ المنطوقة ما هي إلا دليل على صورة المعنى النفسي.

١- راجع ما قلناه الرماني في ثلاث رسائل / ١٠٧

٢- راجع ما كتبه الدكتور تلمح حسن في كتابه الأصول / ٣٢٦

٣- الدلائل / ١٣ / ٢٩٢ / ٢٩٤ / ٢٩٥

٤- الدلائل / ٤٨٢

يقول عبد القاهر فى تعليقه على عبارته السابقة :

" وهذا الكلام اذا تأملته لم تجد له معنى يصح عليه غير أن تجعل " تزايد الألفاظ " عبارة عن المزايا التى تحدث فى توخى معانى النحو وأحكامه ، فيما بين الكلم ، لأن التزايد فى الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، ونطق لسان محال . " (١)

هذا ، ولعل عبارة عبد القاهر : " المعانى لا تترديد ، وإنما تترديد الألفاظ " هى صدق لما قرره من قبله " القاضى عبد الجبار " فى كتابه [المعنى] ، إذ قال : " على أنا نعلم أن المعنى لا يقع فيها تزايد ، فإن يجب أن يكون الذى يعتبر ، التزايد عند الألفاظ التى يعبر بها عنها " ذكر القاضى عبد الجبار ذلك فى الفصل الذى عقده لبيان الوجه الذى يقع التفاضل فى فصاحة الكلام . (٢)

ولعل هذا أيضا ما قرره من قبل عبد القاهر " أبو عيسى الرماتى " الذى قال فى "رسائله" فى إعجاز القرآن : " دلالة الأسماء والصفات متناهية أما دلالة " التأليف " فليس لها نهاية " (٣)

وما هوذا السبب الذى دفع الإمام عبد القاهر إلى أن يعقد فصلا كاملا فى كتابه الدلائل للموازنة بين " المعنى المتحد " ، " واللفظ المتعدد " منتهيا الى القول فى معنى " الصورة " متكنا فى ذلك على أساس وضعه لنفسه إذ قال :

" لو كان المعنى يكون معادا على صورته وهينته ، وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ ، لكان الإخفاء فيه محالا ، لأن اللفظ لا يخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه فى (صورة) غير التى كان عليها " (٤) وما هوذا ما يعنيه مفهوم التصوير عنده ، وما تعنيه وظيفة المجاز وحاجتنا إليه . وقد اختتم ما قاله ببيانات من الشعر حافلة بالمجاز والاستعارات (٥) مردفا قوله :

" وجملة الأمر ، أنا ما رأينا عاقلا اطرح النظم والمحاسن التى هو السبب فيها من الاستعارة ، والكناية والتمثيل ، وضروب المجاز ، والإيجاز ، وصد بوجهه عن جميعها ، وجعل الفضل كله ، والمزية أجمعها فى سلامة الحروف مما يثقل ، كيف ؟ وهو يؤدى إلى السخف والخروج من العقل كما بينا " (٦)

ثم ان من شأن هذه الأجناس " أن توجب الحسن والمزية ، وأن المعانى تتصور من أجلها بالصور المختلفة ، وإن العلم بإيجابها ذلك ثابت فى العقول ، ومركز فى غرائز النفوس " (٧)

٥ - الرلزل / ٥١٢ / ٥١٢

٦ - الرلزل / ٥٢٤

٧ - رابع الرلزل / ٥٢٧

١ - الدلائل / ٣٩٥

٢ - المعنى / ١٦ / ١٩٩

٣ - نثرى حرائر / ١٠٧

٤ - الرلزل / ٥٠٩

قصارى القول :

الصور تتعدد للمعنى الواحد ، لأن المعانى لا تتزايد ، كما مر بنا ، وإنما الذى يزيدها ، ويخيلها وينميها ، هذا الصبغ البياتى الذى تصوغه يد شاعر صناع ماهر ، مما يزيد محصولها الشعرى ، وبما يتوخى فى تأليفها ونظمها من معانى النحو وأحكامه ، وهذا ما يفسره لنا قول الإمام عبد القاهر :

" ان فى الاستعارة ما لا يمكن ببيتها الا من بعد العلم بالنظم ، والوقوف على حقيقته " (١) وقد اختص " الاستعارة " بذلك لأنها أشهر أنواع المجاز ، لأن المجاز ليس هو بشيء غيرها ، وإنما الفرق أن المجاز أعم (٢) كما سبق أن ذكرنا ذلك فى أكثر فى موضع.

ولعلنى أرى أن ما قاله عبد القاهر ليس بعيدا عن ما قاله " ريتشاردز " فى العصر الحديث : " إذ ليس للكلمات صفات أدبية خاصة ، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة فى ذاتها ، أو من طبيعتها أن تبعث على اللذة ، أو عدمها ، ولكن لكل كلمة مجال من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التى توجد فيها . (٣)

٢- وقد تكون الحاجة الى المجاز " لِلطَّف فيه(٤) " لدى " السيوطى " أو لما فيه من " تلطيف " يقول :

وأما " التلطيف " فتقول : " " أنه لا شوق إلى الشيء مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهل به ، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر ، فتتعاقب اللذات والآلام ، ويكون الشعور بتلك اللذات أتم ، وعندها ، فالتعبير بالحقيقة يفيد العلم ، والتعبير بلوازم الشيء الذى هو " المجاز " يفيد العلم بالتمام ، فيحصل " دغدغة نفسانية " فكان المجاز أكد والطف " (٥)

ولعل هذه الفقرة من كلام " السيوطى " عن مسألة التلطيف فى المجاز ، هى موجز لما قاله " فخر الدين الرازى " فى كتابه [المحصول فى علم الأصول] (٦) وقد أوردنا ما كتبه الرازى كاملا فيما خصصناه من مبحثنا عن " قيمة الاستعارة " (٧)

واعتقد أن " الدغدغة النفسانية " تلك التى يتحدث عنها " الرازى " بوصفها أثرا

١- الدلائل / ٩٩ / ١٠٠

٢- الدلائل / ٤٦٢ + الأسرار / ٢٩

٣- مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز / ١٩٠

٤- المزهر / ج١ / ٣٦١

٥- المزهر / ج١ / ٣٦١

٦- حققه الدكتور جابر فياض الطوائى - مطبوعات جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض / ط ١٩٨٠

٧- راجع ذلك فى موضعه

أثار الاستعارة ، والمجاز ، إنما تنتج من أن الاستعارة يجمع الذهن بوساطتها في الشعور أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، بحيث أضحت الاستعارة على حد قول " ريتشاردز " وسيلة شبه خفية يدخل بوساطتها في نصيب التجربة الشعرية عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وإن أثرها إنما ينجم عن هذا التنوع الموحد في وعائها (١).

إنها تتسق بين عدد كبير من الدوافع - الواعي منها وغير الواعي - وإن التوفيق والتوازن بين الدوافع مما يزيل التوتر ، والتضارب ، فيما بين طرفيها ، ومما يدفع إلى الارتياح و الانساق النفسي .

وإني لأرى أن ها هوذا " التطهير " يعينه بالمفهوم الأرسطي ، والذي ينتج من اتحاد الدوافع المتضاربة ، والتوازن بين الأضداد في هيئة استجابة موحدة منظمة .

ذلك لأن استجابتنا لا تتحقق من خلال مجري واحد ضيق ، ولكن من خلال مجار عدة ، وحينئذ تكون استجابتنا خالية من المصلحة ، فالحالة الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حالة عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجهه واحدة فقط ، وها هي ذي وظيفة المجاز وقيمه (٢)

أو بمعنى الآخر : إن الاستعارة تكشف وتحجب في آن ، فتتعاقب اللذات والألام بين ما اكتشف منها ، وبين ما ينبغي السعي لاكتشافه من مكنون أسرار النقاء طرفيها في وعائها وقد اتحدا رغم تباينهما ، مما يحدث الارتياح ، والانطلاق والانساق النفسي ، أو الدغدغة النفسانية والراحة والوجدانية .

من هنا يتحقق الصدق الفني الذي يعنى إمكان قبول الأشياء التي يخبرنا بها الكتاب والشعراء والتي لا مطابقة بينها وبين الواقع الخارجي أو الفعلي ، وإن الصدق هنا هو الضرورة الباطنة ، التي تثير استجابتنا المنظمة ، والتي تبعث النشاط في روح الإنسان بأسرها ، وهذا كله ما يجسد لنا معنى إخلاص الشاعر لفنه ، وصدقه لتجربته .

إنها " النشوة " التي تزيل الحيرة ، والتي نرى من خلالها صميم الأشياء ولامحها عبر الفن ، والتي تثبت أن اتصالنا بالحقبة قد زاد ، وهذا كله يعيد إحساساتنا لقواها الطبيعية الكاملة ، وتوازنها الثابت .

وإن هذا كله ما يفسر لنا السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا حينما تبدو غاية الصور فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغي .

١ - راجع مبادئ النقد الأدبي / ٣١٠

٢ - السابق / ٣٢٢ .

٣- ومن أسباب وقوع المجاز في اللغة أيضا ، ثقل الحقيقة على اللسان ، فلفظ (الخفنيق) وهو اسم للداحية ، أو المصيبة يعدل عنه لثقله إلى لفظ يكون سهلا على الناطق ، بينه وبين معنى اللفظ السابق علاقة ، كلفظ (الموت) مثلا ، فيقال : وقع في الموت ، وهم يريدون مصيبة شديدة ، ولعل استعمال ما له دلالة على المعنى نفسه ، أو ما هو قريب منه ، مما يكون له أثر في التغير الدلالي ، وفي حياة بعض الألفاظ ، وموت أخرى ، إذ إن العامل الصوتي يؤثر حتما في هجر استعمال بعض الألفاظ (١).

٤- ومن الأسباب أيضا أن يكون معنى اللفظ حقيقيا ، ويدعو إلى النفور والاشمئزاز ، فيعدل عن لفظ الحقيقة إلى لفظ مجازي ، كالتعبير بالغانط عن قضاء الحاجة ، والأصل في الغنط - كما سبق أن ذكرنا - أنها للمكان المنخفض من الأرض ، ويسمى هذا النوع من التغير الدلالي " بالتغير الانحطاطي " ، حيث تضيف الموضوعات المثيرة للاشمئزاز على الألفاظ المستعملة فيها ظلالا من الضعة ، والانحطاط ، فتميل الجماعة الكلامية إلى هجر هذه الألفاظ ، واستخدام المجازات بدلا منها ، ثم يصيب هذه المجازات المقبولة نسبيا مع كثرة الاستعمال ما أصاب الأولي فتتهجر بالتالي إلى مجازات أكثر جدة (٢).

من ذلك أيضا - مراعاة لمشاعر الآخرين - أن يقال للأطرش : ثقيل السمع ، والضرير بصيرا ، ولمن مات اختاره الله إلى جواره ، وهكذا (٣).

٥- ومنها أن يكون في المجاز تعظيم ، كقولك ، لمن تخاطبه معظما : سلام على المجلس العالي ، فإن فيه تعظيما بخلاف قولك : سلام عليك ، وهو من قبيل إطلاق اسم المحل على الحال في المجاز المرسل (٤).

وفي باب " معرفة الألفاظ الإسلامية " في المزهري المصنوعي ، ندرك أن صنوفا من التغير الدلالي تعترى بعض الألفاظ لأسباب اجتماعية ، ودينية ، وثقافية ترتبط بحياة الجماعة الناطقة باللغة ، وتجاربها المتجددة ، ولقد عول " المصنوعي " في ذلك على ما قاله " ابن فارس " في فقه العربية - باب الأسباب الإسلامية - يقول ابن فارس :

-
- ١- الامدي : الأحكام : ج ١ / ٦٣ .
 - ٢- السابق / ٦٣ - وراجع دراسة المعنى عند الأصوليين للكتور طاهر حمودة / ١١٥ / ١١٦ .
 - ٣- الأصول / ٣٢٦ .
 - ٤- الأحكام في أصول الأحكام / ج ١ / ٦٣ + وانظر المزهري ج ١ / ٣٢٣ / ٣٢٤ .

كانت العرب في جاهليتها على إرث من إرث آبائهم في لغاتهم ، وآدابهم ، ونسائلكهم فلما جاء الله تعالى بالإسلام ، حالت أحوال ، ونسخت ديانات ، وأبطلت أمور ونقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع آخر ، بزيادات زبدت ، وشرائع شرعت ، وشرائط شرطت ، فعفى الآخر الأول ، فكان مما جاء في الإسلام ذكر المؤمن ، والمسلم ، والكافر ، والمنافق ، وإن العرب إنما عرفت المؤمن من الأمان والإيمان ، وهو التصديق ، ثم زادت الشريعة شرائط وأوصافا بها سمي المؤمن بالإطلاق مؤمنا ، وكذلك الإسلام ، والمسلم ، إنما عرفت منه إسلام الشيء ، ثم جاء في الشرع من أوصافه ما جاء ، وكذلك كانت لا تعرف من الكفر إلا الغطاء والستر ، فأما المنافق فاسم جاء به الإسلام لقوم أبطنوا غير ما أظهروه ، وكان الأصل من نفاقاء البربوع ، ولم يعرفوا في الفسق إلا قولهم : فسقت الرطبة ، إذا أخرجت من قشرها ، وجاء الشرع بأن الفسق الإفحاش في الخروج عن طاعة الله تعالى .

ومما جاء في الشرع الصلاة ، وأصله في لغتهم " الدعاء " وكانوا يعرفون الركوع والسجود وإن لم يكن على هذه الهيئة ، قال أبو عمرو : أسجد الرجل : طأطأ رأسه وانحنى وأنشد : فقلنا له : أسجد لليلي فأسجد ، يعني بعيرها ، أنه طأطأ رأسه لتركيه ، وكذلك الصيام ، أصله عندهم الإمساك ، ثم زادت الشريعة النية ، وحظرت الأكل والمباشرة ، وغيرها من شرائع الصوم ، وكذلك الحج ، لم يكن فيه عندهم غير القصد ، ثم زادت الشريعة ما زادته من شرائط الحج وشعائره ، وكذلك الزكاة لم تكن العرب تعرفها إلا من ناحية النماء ، وزاد الشرع فيها ما زاد .

وعلى هذا سائر أبواب الفقه ، فالوجه في هذا إذا مثل الإنسان عنه أن يقول فيه اسمان : " لغوى " و " شرعى " ويذكر ما كانت العرب تعرفه ، ثم جاء الإسلام به . (١)

وممن أشار إلى ذلك من الأصوليين " ابن برهان " حيث ذهب إلى أن السماء الشرعية قد نقلها الرسول عليه السلام من اللغة إلى الشرع ، ولا تخرج بهذا النقل عن أحد مسمى كلام العرب وهو المجاز ، وكذلك كل ما استحدثه أهل العلوم والصناعات من الأسماء ، كاهل العروض والنحو والفقه ، وتسميتهم النقض ، والمنع والكسر ، والقلب وغير ذلك ، والرفع والنصب ، والخفض ، والمديد والطويل - وقال : وصاحب الشرع إذا أتى بهذه الغرائب التي اشتملت الشرعية عليها من علوم حار الأولون والآخرين في معرفتها مما لم يخطر ببال العرب ، فلا بد من أسمائهم تدل على تلك المعاني . (٢)

٦- وقد تكون الحاجة إلى المجاز لتحقيق شيء من البديع لا يتحقق بلفظ الحقيقة كالمجانسة والمقابلة والسجع ووزن الشعر . (٣)

١- راجع في المظهر / ٢٩٤ وما بعدها

٢- المظهر / ٢٩٨ / ٢٩٩

٣- الأمدي / الأحكام / ج ١ / ١٣

وإيماننا بأهمية المجاز ودوره في اللغة ، وتطورها الدلالي ، فلقد انعقد إجماع الثقات من العلماء على قياسية المجاز ، والاستعارة ، والكناية ، فلا بأس من استخدام هذه الأساليب في اللغة العربية متى تحققت العلاقات والشروط التي جرت عادة العرب أن يعتمدوا عليها ، ويراعوها في تعبيرهم المجازي ، ومتى كانت ملائمة مع الذوق العربي السليم ، ومستمدة عناصرها من أمور مألوفة في البنيات العربية ، ولكن متى وجد لتعبير منها نظير في كلام الفصحاء من العرب كان الأفضل والأصح العدول عنه إلى ما يماثلها في كلامهم . (١)

ومن هنا ، " كان المجاز " وعلى وجه خاص " الاستعارة " دليلا على كفاية اللغة العربية ، فدفقة قواعدها ، وغزارة مفرداتها ، وخصب مناهجها في الاشتقاق وقياسية أوزانها ، واختصاص كثير من هذه الأوزان بالدلالة على معان معينة ، وسعة صدرها حيال التعريب ، والمجاز ، والكناية ، وشدة حرصها على جمال الأسلوب ، وبلاغة العبارة ، وتوخيها الوصول إلى الغرض من أقرب طريق ، وأكثرها ملاءمة لمقتضيات الأحوال ، أن ذلك كله ، وما إليه لأوضح دليل على أنها من أعظم اللغات كفاية وأكثرها مرونة ، وأقدرها على التعبير على مختلف فنون القول . (٢)

ولا تسمى اللغة العربية – فيما يرى الأستاذ العقاد – بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، لأن هذه التعبيرات قد تكثر في لغات كثيرة من لغات الحضارة ، وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز ، لأنها تجاوزت بتعبيرات " المجاز " حدود الصور المحصورة إلى حدود المعاني المجردة ، فيستمع العربي إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحصورة ، إلا ربما ينتقل منها إلى المقصود من معناه ، فالقمر عنده بهاء ، والزهرة نضارة ، والغصن اعتدال ورشاقة ، والطود وقار وسكينة ، وهكذا . (٣)

وإذا كان الأستاذ العقاد يرى أن التعبيرات المجازية قد تكثر في لغات كثيرة من لغات الحضارة ، إلا أن " الميسوطي " يرى أن غير العرب لم تتسع في المجاز اتساع العرب ، ألا ترى أنك لو أردت أن تنتقل قوله تعالى : " فضربنا على آذانهم في الكهف " ، لا عتاص ذلك على ناقله ، وما أمكن إلا بميسوط من القول ، وكثير من اللفظ ولو أردت أن تنتقل قوله تعالى : " وإما تخافن من قوم خيانة فانبذ إليهم على سواء " (٥) لم تستطع أن تأتي لهذه بالفاظ مؤدية عن المعنى الذي أودعته حتى تبسط

١- الدكتور عبد الواحد وافي / راجع " فقه اللغة " (ط ٥) / ١٣٨

٢- راجع السابق / ص ١٣٨ / ١٣٩

٣- الأستاذ العقاد / انظر " اللغة الشاعرة " مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية / ٤٦ / ٤٧

٤- الكهف / ١١

٥- الأنفال / ١٥٨

مجموعها ، وتصل مقطوعها ، وتظهر مستورها فتقول : ان كان بينك وبين قوم
هذه وعهد ، فخفت منهم خيانة ونقضاً ، فاعلمهم انك نقضت ما شرطته لهم ،
وأذنهم بالحرب ، لتكون أنت وهم في العلم بالنقض على الاستواء . (١)

وقال بعض علمائنا حين ذكر ما للعرب من الاستعارة ، والتمثيل ، والقلب ،
والتقديم والتأخير وغيرها من سنن العرب في القرآن ، قال : وكذلك لا يقدر أحد
من التراجم على أن ينقله إلى شيء من الألسنة ، كما نقل الإنجيل عن السريانية
إلى الحبشية والرومية ، وترجمت التوراه والزبور وسائر كتب الله عز وجل ،
لأن غير العرب لم تتسع في المجاز اتساع العرب (٢)

قال بن فارس : فأين لسان الأمم ما للعرب ؟ ومن ذا يمكنه أن يعبر عن قولهم :
كثرة ذات اليد ، ويد الدهر ، ومَجَّت الشمس ريقها ، وهو رحب العطن ، وغَمَر
الرِّداء ، وهو شَرَّاب بأنقع ... الخ (٣)

والسؤال الآن الذي ينبغي أن نطرحه في نهاية هذه الرحلة مع " المجاز " ، هل
كان " أرسطو " أثر في مفهوم عبد القاهر وغيره للمجاز والاستعارة ؟

والإجابة للدكتور طه حسين من خلال قراءة له فاحصة واعية لكتاب أسرار
البلاغة خاصة ، إذ يكاد يجزم بأن عبد القاهر قرأ الفصل الذي عقده " ابن سينا " (٤٢٨هـ)
للعبارة ، وحاول أن يدرسه دراسة نقد وتمحيص ، وقد تمخض ذلك عن
تقسيم عبد القاهر المجاز إلى " لغوي " و " عقلي " ثم قسم المجاز اللغوي إلى
نوعين : أحدهما ، يقوم على التشبيه ، وهو " المجاز الاستعاري " وأما الآخر ،
فهو عبارة عن كل لفظ استعمل مكان لفظ آخر لصلة وعلاقة بينهما ، وهو المجاز
المرسل .

ثم يستطرد الدكتور طه حسين في تفسير رأيه بقوله :
وبعد : " فنحن نعرف مجاز " أرسطو " الذي يجيز إطلاق اسم الجنس على
النوع ، واسم النوع على الجنس ، واسم النوع على النوع ، ومجاز أرسطو هذا
، هو ما يسميه عبد القاهر " مجازاً مرسلًا " .

١ - المزهر/ج/٣٢٢/١.

٢ - المزهر/ج/٣٢٢/١.

٣ - راجع المزهر/٣٢٦/١ - " وشَرَّاب بأنقع " من أمثال العرب ويضرب للرجل الذي جرب الأمور
ومارسها ، والأصل فيه أن الدليل من العرب إذا عرف المياه في الفلوات ووردها وشرب منها حقن
سلوك الطريق التي تزديه إلى البداية ، وأنقع جمع نقع وهو الماء في الخدير يستنقع فيه الماء .

وأما المجاز الذي يقوم على التشبيه , والذي يسميه " ارسطو " (صورة) ,
فيسميه عبد القاهر (استعارة) , وهو لفظ كان القدماء يطلقونه على المجاز بكافة
أنواعه .

ولكي يقرر عبد القاهر مذهبه هذا , تعمق دراسة المجاز والتشبيه تعمقا لم يسبق
إليه , ولكن من غير أن يخرج بحال من الحدود التي رسمها (ارسطو) أما
(المجاز العقلي) , فهو من ابتكار عبد القاهر , ويصح أن نسميه (المجاز
الكلامي) (١) .

ولكن بم يعلم الفرق بين الحقيقة والمجاز ؟

يقول السيوطي (٩١١هـ) مجيبا عن هذا السؤال : قال القاضي عبد الوهاب في
كتابه الملخص : " أعلم أن الفرق بين الحقيقة والمجاز , لا يعلم من جهة العقل
ولا السمع , ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أهل اللغة , والدليل على ذلك أن العقل
متقدم على وضع اللغة , فإذا لم يكن فيه دليل على أنهم وضعوا الاسم لمسمى
مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غير , لأن ذلك فرع العلم بوضعه ,
وكذلك السمع , إنما يرد بعد حصول المواظبة , وتمهيد التخاطب
, واستمرار الاستعمال , وإقرار بعض الأسماء فيما وضع له واستعمال بعضها
في غير ما وضع له (٢) .

* معنى هذا أن من وجوه الفرق بين الحقيقة والمجاز , أن يوقفنا أهل اللغة على أنه
" مجاز " . ومستعمل في غيرها وضع له , كما وقفونا في استعمال أسد وشجاع
وحمار , وهما في القوي والبليد , وهذا من أقوى الطرق على ذلك (٣) .

وهذا نفسه ما نص عليه " صاحب الطراز " من قبل السيوطي , وذلك عندما قال :
اعلم أن مستند الحقيقة والمجاز إنما هو اللغة لا غير . وإن التفرقة بينهما يجب أن
تكون متلقاه من جهة أهل اللغة في الاستعمال , فيصرح الواضع فيقول : هذا
حقيقة , وهذا مجاز , وهذه تفرقة ليس بعدها في الوضوح شيء , أو أن ينص
واضع اللغة في بعض الألفاظ على أنه متى استعملت هذه اللفظة , في هذا المحل
فهي حقيقة , ومتى استعملتها في محل آخر فهي مجاز , ومثاله : " أن البليق " هو
مجموع السواد والبياض , فيقول مثلا متى استعمل في الخيل فهو حقيقة , ومتى
كان

١- تمهيد في البيان العربي - من الجاهظ إلى عبد القاهر ٢٩/ وهو بحث وضعه بالفرنسية الدكتور طه
حسين , وترجمه إلى العربية الدكتور عبد الحميد العبادي , ونشر تمهيدا لكتاب (نقد النثر) المنسوب
لقدامة بن جعفر - ط لجنة التأليف والترجمة - القاهرة ١٩٤٠/١٣٥٩هـ .

٢- السيوطي : المزهري ج/ ٣٦٢ .

٣- المزهري ج/ ٣٦٢ .

مستعملا في غير ما فهو " مجاز " وهذا ظاهر يجب قبوله (١).

* وقد يقع الفرق بينهما " بالتنصيص " أو " بالاستدلال " , أما التنصيص فمن وجهين:

الأول : أن يقول الواضع هذا حقيقة , وذلك مجاز .
الثاني: أن يقول ذلك أئمة اللغة وهم علماءها الذين يتحرون التغير الدلالي للألفاظ ويحاولون التوصل إلى الاستعمال الأسبق زمنا , وهو ما يسمى بأصل الوضع أو الحقيقة اللغوية الوضعية , ثم يبحثون ما اعترى الدلالات بعد ذلك من تغيير توسيعا أو تضيقا أو انتقالا , فإذا شاعت الدلالات الجديدة في الاستعمال سميت بالحقائق العرفية , فلفظ " السماء " يدل حقيقة على كل ما علا , ومنه السماء المعروفة , ثم سمي به المطر مجازا , وعلاقة المجاورة واضحة بين المدلولين , وبمعنى " المطر " , ورد في قول الشاعر :

إِذَا نَزَلَ السَّمَاءُ بِرَضٍ قَوْمٍ رَعَيْنَاهُ وَإِنْ كَانُوا غَضَابًا

ولعل هذا الاستعمال قد كتب له الشيوع حتى جازت العرب إطلاقه على مواقع سقوطه , وقالت : "مازلنا نطأ السماء حتى أتيناكم " أي نطأ مواقع المطر .

والندى المعروف , كثر حتى صار العشب ندى , القفر : الأرض التي لا تنبت شيئا ولا أنيس بها , ثم قالوا : أكلت طعاما قفرا بلا ادم , وقالوا : امرأة قفرة الجسم : أي ضئيلة , والظعينة : أصلها المرأة في اليهودج , ثم صار البعير ظعينة , والهودج ظعينة والخَطَرُ ضرب البعير بذنبه جانبي وركبه , ثم صار ما لصق من البول بالوركين خَطَرًا , وقالوا : هَمَدَتِ النارُ ثم قالوا : هَمَدَ الثوبُ إِذَا أَخْلَقَ . هكذا (٢).

وجدير بالذكر أن معظم ألوان التغير الدلالي ومنها المجازات المنقولة شائعة الاستعمال لا يدركها إلا ذروا البصر باللغة وخصائصها , ولا تتضح إلا بالبحث والدراسة , لذا كان النص دائما على النقل عن أهل اللغة في التمييز بين الحقيقة والمجاز .

أما الاستدلال : فبالعلامات , ومن علامات الحقيقة تبادر الذهن إلى فهم المعنى والعراء عن " القرنية " , أي إذا سمعنا أهل اللغة يعبرون عن معنى واحد بعبارتين , ويستعملون أحدهما بقرينة دون الأخرى . فيعرف أن اللفظ حقيقة في المستعملة

١ - راجع الطراز / ج ١ / ٩٠ / ٩٣/٩٢/٩١ .

٢ - راجع الزهر / ج ١ / ٤٢٩ وما بعدها .

بدون القرينة .

* ومن الفروق أيضا ، أن الحقيقة يشق منها النعوت ، فاللفظ المستعمل في الحقيقة يشق منه الفعل ، واسم الفاعل ، والمفعول الخ ، والمستعمل مجازا لا يرد فيه هذا الاشتقاق أو تلكم التفرعات ، مثال ذلك لفظ (الأمر) فهو حقيقة في القول الدال على طلب الفعل ، مجاز في الدلالة على الشأن ، ولذلك تنصرف الحقيقة فيقال : أمر يأمر فهو أمر ، وغيره مأمور بكذا ، ولا يرد ذلك الاشتقاق في لفظ " الأمر " الدال على الشأن . (١)

ثم إن الحقيقة والمجاز يفرقان أيضا في صيغة الجمع ، وتعد علامة في التفريق بين مدلولات الكلمة الواحدة ، فلفظ (الأمر " بمعنى القول الدال على الطلب يجمع على " أوامر " ، أما الدال على الشأن فيجمع على " أمور " . (٢)

كما أن اللفظ المستعمل حقيقة يطرد إطلاقه على معناه في كل موضوع بعكس المجاز فانه لا يطرد ، ومن ذلك تسمية الجد أبا ، وابن الابن ابنا ، فهو مجاز لعدم اطراده . (٣)

* ومن وجوه الفرق أيضا : ان تقوية الكلام " بالتأكيد " من علامات الحقيقة دون المجاز ، لأن أهل اللغة لا يقولون المجاز " بالتأكيد " ، فلا يقولون : أراد الجدار إرادة ، أو قالت الشمس قولا ، كطلعت طلوعا ، وكذلك ورد الكلام في الشرع ، لأنه على طريق اللغة ، قال تعالى : " وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيمًا " وتأكيده بالمصدر يفيد الحقيقة ، وأنه أسمعه كلامه ، وكلمه بنفسه ، لا كلاما قام بغيره . (٤)

ثم ان اشتغال اللغة على الحقيقة والمجاز أمر منقول متواتر عن العرب ، لأنهم يقولون : استوى فلان على متن الطريق ، ولا متن لها ، وفلان على جناح السفر ولا جناح للسفر ، وشابت لمة الليل ، وقامت الحرب على ساق ، وهذه كلها مجازات ، ومنكر المجاز في اللغة " جاحد " بالضرورة ، ومبطل محاسن لغة العرب ، قال امرؤ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصَلْبِهِ : وَأَرَدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّ

١- المزهر / ج ١ / ٣٦٤

٢- السابق / ج ١ / ٣٦٤

٣- السابق

٤- المزهر / ج ١ / ٣٦٣

وليس الليل صلبا ، ولا أرداد ، وكذلك سموا الرجل الشجاع أسدا ، والكريم والعالم بحرا ، والبليد حمارا ، لمقابلة ما بينه وبين الحمار فى معنى البلادة ، والحمار حقيقة فى البهيمية المعلومة ، وكذلك الأسد حقيقة فى البهيمية ، ولكنه نقل إلى هذه المستعارات تجوزا . (١)

من هذا كله يتضح لنا أن التمييز بين الحقيقة والمجاز يقوم على أساسين ، أولهما : الاعتبار الزمنى ، وهو ما يعبر عنه بأصل الوضع ، أو ما وضع أولا فى تعريف الحقيقة اللغوية الوضعية ، وثانيهما : اعتبار يتصل بشيوع الاستعمال وشهرته حتى يصبح المدلول متبادرا إلى الفهم ، وهذا ما حدا بالأصوليين إلى وصف صنوف من المجاز بلفظ " الحقيقة " كالحقيقة الشرعية ، أو العرفية ، وليس ذلك إلا لغلبة الاستعمال ، ووصف صنوف من الحقيقة الوضعية بالمجاز العرفى حيث قل استعمالها ، أو تنوسى ، فالحقيقة متى قل استعمالها صارت مجازا " عرفا " ، وأما بالنسبة إلى معنى واحد ، من وضع واحد فمحال ، لاستحالة الجمع بين النفى والإثبات . (٢)

١- المزهر ج ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ وراجع للدكتور طاهر حمودة : دراسة المعنى عند الأصوليين / ١٢٠
٢- راجع المزهر / ج ١ / ٣٦٨ وراجع الفصل الخاص بما وضع الأصل خاصا ثم استعمل عاما / ص ٤٢٩ وما بعدها .

الفصل الثالث

الاستعارة والكناية

الكناية واد من أودية البلاغة ، وركن من أركان الفصاحة (١) ، عرفت لدى العرب باسم " اللحن " فقد روى أن " هند بنت أسماء بن خارجة " لحنّت وهي عند الحجاج فقال لها : " أتلتحنين وأنت شريفة وفي بيت قيس ؟ قالت : أما سمعت قول أخي " مالك بن أسماء " لامراته الأنصارية : قال : وما هو ، قالت : قال :

وَحَدِيثُ اللَّهِ هُوَ مَيَّاسٌ يَنْعَتُ النَّاعُونَ يُوَزِّنُ وَزْنًا
سَمْنُطُ صَابِنٍ وَتَلْحَنُ أَحْيَا نَا ، وَكَبُرَ الْحَدِيثُ مَا كَانَ لَحْنًا

فقال لها الحجاج : انما عنى أخوك اللحن فى القول ، إذا كنى المحدث عما يريد ، ولم يعن اللحن فى العربية ، فاصلحى لسانك . (٢)

معنى ذلك : أن قول الشاعر : " وتلحن أحيانا " لم يُرد به اللحن فى الإعراب الذى هو ضد الصواب ، وإنما أراد به " الكناية عن الشيء " ، والعدول عن الإفصاح به ، على معنى قوله تعالى : " ولتغفرنهم فى لحن القول " (٣) أى فى معنى القول ، وفى مذهب القول . (٤) - يقول الشاعر :

قَدْ وَحِيتُ لَكُمْ لِكَيْمَا تَطْطِنُوا وَلَحَنْتُ لَحْنًا لَيْسَ بِالْمَرْتَابِ

وقد قيل : إن اللحن الذى أراده فى البيت هو الفطنة ، وسرعة الفهم على ما روى عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال : " لعل أحدكم أن يكون ألحن بحجته من الآخر فمن قضيت له بشيء من حق أخيه فإتما أقطع له قطعة من النار " مراده عليه السلام ، أن يكون أفطن لحجته وأغوص عليها . (٥) وأنشد أبو بكر بن الأنبارى " للقتال الكلابى :

وَلَقَدْ لَحَنْتُ لَكُمْ ، لِكَيْمَا تَفْهَمُوا وَوَحِيتُ وَحْيًا لَيْسَ بِالْمَرْتَابِ (٦)

معناه : ولقد بينت لكم ، واللحن بفتح الحاء : الفطنة ، وربما استكنوا الحاء فى الفطنة .

١ - الطراز / ج ١ / ٣٦٤

٢ - أمالى المرتضى / ج ١ / ص ١١ والبيّنات فى أمالى القالى / ج ١ / ٢٦

٣ - سورة محمد / ٣٠

٤ - أمالى القالى / ج ١ / ٢٦

٥ - أمالى المرتضى / ج ١ / ١٧٨

٦ - أمالى القالى / ج ١ / ٢٥

قال " لبيد بن ربيعة " يصف كاتباً :

مَتَّوْدٌ لِحَنْ يَبْدُ بِكَلِّهِ : قَلَمًا عَلَى عُصْبٍ ذَبْلَنْ وَبَانَ (١)

ومنه قول " عمر بن عبد العزيز " : عجبت لمن لآحَنَ الناس كيف لا يعرف جوامع الكلام !! ، أى فاطنهم . (٢)

وعن " ابن الاعرابي " قال : " يقال قَد لَحَنَ الرجل (بالفتح) يلحن لحناً فهو لائحٌ إذا أخطأ ، ولِحِنَ (بالكسر) يلحن لحناً فهو لِحِنٌ ، إذا أصاب وقَطِنَ وأنشد : " وحديث أَلَدَه هو مما " (٣)

واللَّحْن أيضاً " اللغة " ذكره " الأصمعي " ، وأبو زيد " ومنه قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه : تَعَلَّمُوا الفرائض والسُّنَن ، واللحن ، كما تَعَلَّمُونَ القرآن ، فاللحن " اللغة " (٤)

وقيل : أصل اللحن أن تريد الشيء فتَوَرَّى عنه بقول آخر . (٥)

ونظراً لكثرة ورود الكناية في الكلام ، ودورها في استعمالات اللغة والعرف والاصطلاح ، فلها مجاز ثلاثة :

يقول عنها " الخليل بن أحمد (- ١٧٠ هـ) : كنى فلان عن الكلمة المستفحشة يكتنى إذا تكلم بغيرها ، مما يستدل به عليها ، نحو " الرفث " ، والغائط " ، ونحوه . (٦)

وهي عند " ابن قتيبة " (- ٢٧٦ هـ) أنواع : منها أن تكنى عن اسم الرجل بالأبوة لتزيد في الدلالة عليه ، إذا أنت راسلته ، أو كتبت إليه ، إذ كانت الأسماء قد تنفق ، أو لتعظمه في المخاطبة بالكنية لأنها تدل على " الحنكة " - أى السن والتجربة والبصر بالأمور - ، وتخبر عن الاكتهال . (٧)

ولقد ذهب البعض إلى أنها " كذب " ما لم يكن الولد مسمى بالاسم الذى كنى به عن الأب ، وتقع للرجل بعد الولادة.

١- السابق / ج ١ / ٢٥ - والمُسَبِّ : جمع عَصَب ، وهي جريدة من النخل مستقيمة دقيقة يُكْسَطُ حَوْصُهَا .

٢- أملى القائل / ج ١ / ٢٥

٣- السابق / ج ١ / ٢٥ / ٢٦

٤- أملى القائل / ج ١ / ٢٦

٥- السابق / ج ١ / ٢٦

٦- الخليل بن أحمد الفراهيدي : العين - تحقيق د/ مهدي المخزومي - وإبراهيم السامرائي نشر دار الرشد

/ بغداد / ١٩٨٠ (مادة كنى)

٧- مشكل القرآن لابن قتيبة / ٢٥٦ / ٢٥٧

وقد قيل : إن كانت الكناية للتعظيم ، فكيف ذكر الرسول الكريم (أبا لهب) يكنيته " واسمه عبد العزى - وقد عرف يكنيته ، فسماه الله تعالى بها " ، وهو عدو الله ورسوله ؟ والجواب : إن العرب كانت ربما جعلت اسم الرجل كنية ، فكانت الكنية هى الاسم ، وربما كان للرجل الكنية والاسم ، فغلبت الكنية على الاسم ، فلم يعرف إلا بها " كأبى سفيان " واسمه صخر بن حرب ، " وأبى طالب " واسمه عبد مناف (١) .

ويقول " ابن قتية " فى قوله تعالى : " وَبَوْمُ يَعْصُ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ ، يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا يَا وَيْلَتَى لَئِنِنِي لَمْ أَتَّخِذْ فَلَانًا خَلِيلًا " : فقد أراد الله تعالى " بالظلم " كل ظالم فى العالم ، وأراد " بفلان " كل من أطيع بمعصيته الله تعالى ، وأرضى بإسقاطه عز وجل ، فكان لفظ (فلان) كناية عن هؤلاء جميعا . (٢)

ومن الكناية قوله تعالى : " وَيُنَابِكُ قَظْهَرٌ " أى طهر نفسك من الذنوب ، فكنى عن الجسم بالثياب ، لأنها تشتمل عليه (٣) ، وقد تكون " الثياب ههنا " كناية عن النفس أو عن الأفعال والأعمال الراجعة إلى النفس . (٤)

قالت " ليلي الأخيلية " تصف ناقة :

رَمَوْهَا بِأَثْيَابٍ خِفَافٍ فَلَا تَرَى : لَهَا شَبِيهَا إِلَّا النَّعَامُ الْمَنْفَرَا

ورموا أى ركبوا بأنفسهم أو بأبدانهم ، وهى الأجسام الخفاف هنا (٥)

ويكون أيضا عن " العفاف " بالإزار ، لأن العفيف كأنه استتر لما عَفَّ ، قال " عدى بن زيد " :
أَجَلْ أَنْ اللَّهَ قَدْ فَضَّلَكُمْ : فَوْقَ مَا أَحْكَى بِصُلْبٍ وَإِزَار

وقد أراد " عدى بن زيد " " بالصُّلب " هاهنا " الحَسْب " " و بالإزار " العِفَّة عن المحارم ، أى أن الله فضلكم بحسب وعفاف فوق ما أحكى ، أى فوق ما أقول ، وقد سُمى " الحسب " صُلْبًا ، لأن الحسب العشيرة ، والخلق من ماء " الصُّلب " وعشيرته صُلْبُهُ ، ويجوز أن يكون سُمى " العشيرة " صُلْبًا لأنهم ظهر الرجل ، والصُّلب فى الظهر . (٦)

- ١- راجع مشكل القرآن / ٢٥٧
- ٢- راجع مشكل القرآن / ٣٦١ / ٣٦٢ / ٣٦٣ (القرآن ٢٨)
- ٣- مشكل القرآن / ١٤٢
- ٤- الشريف الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن - بتحقيق محمد عبد الغنى حسن ط عيسى البابى الحلبي - القاهرة ١٩٥٥ / ص ٣٥٣ (المندر / ٤)
- ٥- مشكل القرآن / ١٤٢ - وراجع تفسير الطبرى ١ / ٢ / ٩٤
- ٦- راجع السابق / ١٤٢ / ١٤٣ / ١٤٤

أما الكناية عند " أحمد بن فارس " (٣٩٩ هـ) ، " أن يقال كُنَيْتُ عَنْ كَذَا بِكَذَا ، إذا تكلمت بغيره مما يُسْتَدَلُّ به عليه . (١)

وهى عند صاحب " لسان العرب " : أن تتكلم بشيء وتريد به غيره ، وكُنَيْتُ عن الأمر بغيره ، يَكْنَى كناية ، يعنى : إذا تكلم بغيره مما يُسْتَدَلُّ به عليه نحو " الرِّفْثُ " و " الغناط " ، ونحوه - والكُنَى جمع كُنْيَةٍ من قولك : كُنَيْتُ عن الأمر ، وَكُنَيْتُ عَنْهُ إذا (وَرَيْتُ) عنه بغيره ، وقد تَكْنَى ، أى : تستر من كُنَى إذا وَرَى ، أو مَنْ دُكِرَ كُنْيَتُهُ لِيُعْرَفَ . (٢)

وعلى أساس ما ذكرنا ، فالجميع متفقون على أن الكناية " لغة " العدول عن اللفظ إلى آخر دال عليه . وفسرها " ابن منظور " " بالتَّوْرِيَّة " التى هى بمعنى السِّر ، والإخفاء . (٣)

أما تفسيرها " بالتَّوْرِيَّة " التى هى من السِّر والإخفاء فكلام غير دقيق لأن اللفظ فى الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة ، ولا هو بالخفى الذى أخفى عن عمد وقصد ، فلا تكاد تتبينه إلا بتدقيق ، وإمعان نظر ، أما المَوْزَى عنه فمكسور بكساء سائر يستره ويخفيه ، ولهذا يُعَدُّ إلى " التَّوْرِيَّة " عند إرادة الإخفاء والإيهام والتضليل ، بخلاف الكنى إذ هى دالة على أصحابها دلالة الأسماء على مسمياتها ، ولولا هذه الدلالة التى غفل عنها بعض اللغويين لما عدل الناس عن الأسماء إليها ، فالكنى والأسماء كالمترادفات فى الدلالة على أصحابها ، وقد جرى بها لتدل ، لا لتخفى ، ولا لتوهم وتضلل ، فهى عدول مدلول عليه بما عدل إليه . (٤)

والكنية فى " المعجم الوجيز " من الفعل كَنَى عن كَذَا كِنَايَةً ، أى تكلم بما يستدل به عليه ، ولم يصرح ، وكُنَى الرَّجُلُ بِأَبَى فُلان ، وأبَا فُلان كُنْيَةً ، أطلق عليه هذه الكُنْيَةُ ، وَكَنَاهُ بِكَذَا كَنَاهُ ، وَكُنَيْتُ بِكَذَا تَسَمَّيْتُ بِهِ .

" وَالكُنْيَةُ " ما يُجْعَل عَلَمًا على الشخص غير " الاسم " و " اللقب " ، نحو : أبو الحسن / وأم الخير ، وتكون مصدرية بلفظ " أب " أو " ابن " أو " بنت " أو " أخ " أو " أخت " ، أو " عَم " ، أو " عَمَّة " ، أو " خَالَ " ، أو " خَالَةَ " ، وتستعمل مع الاسم واللقب ، أو بدونها تفخيما لشأن صاحبها أن يذكر اسمه مجردًا . (٥)

١ - أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة - تحقيق عبد السلام هارون (ط ١) عيسى البابى الحلبي - القاهرة ١٣٦٦ هـ

٢ - انظر لسان العرب " ابن منظور " (٧١١ هـ - مادة (كنى)

٣ - د. محمد جابر فياض : راجع " الكناية " نشر دار المنارة - جدة - (ط ١) ١٩٨٩ (ص ٩) وما بعدها

٤ - مادة (كنى) فى المعجم الوجيز - (ط وزارة التربية) ١٩٩١ / ٥٤٣

أما صاحب " الطراز " فقد بين مجراها في لسان " أهل اللغة " بتفصيل يحسن بنا أن نجمله .

• فالكنية مصدر كُنِيَ يَكْنُو كُنْيَةً حسنة ، ولا مُها واو وباء ، يقال كُنَاهُ بِكُنْيَةٍ ، وَيَكْنُوهُ ، والكنية بالأب أو بالأم ، وفلان يُكْنَى بابي عبد الله ، وفلانة تُكْنَى بأم فلان ، ولا يقال يُكْنَى بعبد الله ، ولا زينب تُكْنَى بهند ، وإنما هو مقصور على " الأب " ، و " الأم " ، وفلان كُنِيَ فلان ، أى مَكْنًى بكنيته كما يقال سَمِيَهُ ، أى مُسَمًى بإسمه ، وكُنِيَ الرَّؤْيَا هى " الأمثال " التى تكون عند الرؤيا ، يُكْنَى بها عن أغيان الأمور ، وفى الحديث الشريف : " إن للرؤيا كُنًى ، ولها أسماء ، فَكُنُوها بِكُنَاهَا ، واعتبروا بأسمائها . " (١)

• أما مجراها عنده فى عرف " أهل اللغة " فهى مقولة على ما يتكلم به الانسان ، ويريد به غيره ، وأنشد " الجوهري " لأبى زياد :

وإِنِّي لَأَكْنُو عَنْ قُدُورٍ بَغِيرِهَا : وَأَعْرَبُ أَحْيَانًا بِهَا وَأَصْرَحُ

" والكُنْيَةُ " بالضم والكسر فى فانها ، واحدة الكُنَى ، واشتقاقها من السَّرِّ ، يقال : كَنَيْتُ الشَّيْءَ ، إِذَا (سَرَرْتَهُ) ، وإنما أُجْرَى هذا الاسم على هذا النوع من الكلام ، لأنه يستر معنى ، ويظهر غيره ، فلا جَرَمَ سُميت كناية فالعرف متناول للعبارة كما هو واضح. (٢)

ثم يتساءل " صاحب الطراز " فعلى أى وجه يكون التعويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من " المستر " ، أو يكون اشتقاقها من الكنية لأننا نقول : الأمر محتملان ، وبيانه :

" أما اشتقاقها من " المستر " فهو ظاهر لأن " المجاز " مستور بالحقيقة حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة ، والمجاز مستور أو (خفى) وأما اشتقاقها من " الكنية " فهو ممكن أيضا ، لأن الرجل إذا كان اسمه محمدا ، فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هو الموضوع بآزانه أولا ، وأما قولنا : " أبو عبد الله " ، فإنه أمر طارىء بعد أن صار له ابن يقال له عبد الله حقيقة ، أو تفاؤلا ، فلهذا قلنا بأنه كنية ، لما كان موضحا للاسم وكاشفا عنه ، فهما كما ترى صالحان للاشتقاق. (٣)

ثم إن اللغويين والنحاة ، أطلقوا الكناية على كل عدول عن صريح اللفظ إلى ما دل عليه من الضمان ، والكنى وأسماء الأشياء ، والأعداد فأطلقها " أبو عمرو بن العلاء " على الضمير لحلوله محل الاسم الصريح ، ودلالته عليه . (٤)

١- الطراز / ١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ وفى حديث ابن طباطبغا العلوى عن عيار الشعر قل : قل بعض الفلاسفة " إن النفس كلمات روحانية من جنس ذاتها ، وجعل ذلك برهنا على نفع الرقى ونجتها فيما تستعمل له " عيار الشعر لابن طباطبغا العلوى - للكتور زغول سلام محققا ط مطبعة المعارف / ١٩٨٠ ص ٢٩

٢- الطراز ج ١ (٣٦٥ + ٣٦٦)

٣- الطراز ج ١ / ٣٧٩

٤- مجاز القرآن / ١ / ١٣

وقال "سيبويه" (- ١٨٠ هـ) : تكتبة العرب بفلان وفلانته - من غير الف ولام عن أسماء المتحدث عنهم من الآدميين وبالألف واللام في تكتبتهم عن غير الآدميين ، يقول :

" هذا فلان بن فلان ، لأنه كناية عن الأسماء التي هي علامات غالبية ، فأجريت مجراها ... فان كنييت عن غير الآدميين ، قلت : الفلان والفلاتة ، والهَنُ ، والهَنَةُ ، جعلوه كناية عن الناقة التي تسمى بكذا ، ليفرقوا بين النوعين . (١)

والهَنُ " كناية " ومعناها شيء ، وأصلها " هَنُو " ، بفتحيتين ، نقول : هذا هَنُكَ ، أي شيزك ، وجاءني هَنُوك ، ورأيت هَنَاكَ ، ومررت بهَنِيكَ . (٢)

وقولك لفلان ، كذا ، وكذا درهما ، وهو مبهم في الأشياء بمنزلة كم ، وهو كناية للعدد ، بمنزلة (فلان) ، اذا كنييت به في الأسماء .

وعلى ذلك فقد جعل " سيبويه " " الكناية " على المضممر من أسماء الآدميين ، وغير الآدميين ، والأعداد . (٣)

وكذلك صنع " الفراء " (ت ٢٠٦ هـ) (٤) ، وذكر عدداً من كنيات القران الكريم ، وعرض من أمثلتها ما حكاه ابن عباس ، فقال في قوله تعالى : " ولكن لا تواعدوهن سرّاً " (٥) يريد النكاح ، وكما قال في قوله تعالى : " أو جاء أحدكم من الغائط " (٦) والغائط الصحراء أو بطون الأودية.

ولقد ذهب أبو عبيدة (ت ٢٠٩) مذهب الفراء ، فأطلق الكناية على " الضمانر كلها " ، ضمانر المتكلمين والمخاطبين ، والغائبين ، ومثال ذلك قوله تعالى : (إياك نعبد) ، فإذا بدىء بكناية المفعول قبل الفعل جاز الكلام ، وإن بدأت بالفعل لم يُجز ، كقولك : نعبد إياك . (٧)

١ - الكتاب لسيبويه / ج ٢ / ١٤٨

٢ - المصباح : مادة (هنو)

٣ - الكتاب ج ١ / ٢٩٧

٤ - معاني القران / ج ١ / ١٩

٥ - السابق ج ٣ / ١٦ - البقرة ٢٣٥

٦ - معاني القران / ج ٣ / ١٦ (النساء ٤٢)

٧ - مجاز القران / ج ١ / ٢٤

وعرض " أبو عبيده " لبعض كتابات القرآن أيضا ، كقوله تعالى " (أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ) كِتَابَةٌ عَنْ " الْعَشِيَّانِ " وكقوله تعالى : " وَلَكِنْ لَا تَوَاعِدُوهُنَّ سِرًّا " ، والسر الإفضاء بالنكاح ، ومثل بقول " أمرىء القيس " :

أَلَا زَعَمْتَ بِسَبَاسَةِ الْيَوْمِ أَنَّنِي : كَبُرْتُ وَأَلَّا يُخْمِنَ السَّرَّ أَمَّنَالِي

وقول الحطينة :

وَيَحْرَمُ سِرَّ جَارَتِهِمْ عَلَيْهِمْ : وَيَأْكُلُ جَارَهُمْ أَنْفَ الْقِضَاعِ (١)

وقول روبة بن العجاج :

« فَعَفَّ عَنْ أَسْرَارِهَا بَعْدَ الْمَسَقِ »

والعَفَقُ الْمَلَاظِمَةُ ، يعنى عَفَّ عَنْ غَشِيَانِهَا ، أراد عَفَّ عن الجماع . (٢)

وقال فى قوله تعالى : " هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ ، وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لِهِنَّ " - يقال لامرأة الرجل : هى فرائشه ، وإزاره ، ولِبَاسه ، ومَحَلُّ إِزَارِهِ .

قال نابغة بنى جعدة :

إِذَا مَا الصَّجِيعُ ثَنَى عِطْفَهَا : تَدَاعَتْ فَكَانَتْ عَلَيْهِ لِبَاسًا (٣)

ويروى : " تَثَنَّتْ " فَكُنَى - كما روى الطبرى فى تفسيره - عن اجتماعهما متجردين فى فراش واحد باللباس ، كما يكنى عن جسد الإنسان باللباس . (٤)
والمراد ، كما يقول " الشريف الرضى " باللباس هنا قرب بعضهم من البعض واشتغال بعضهم على بعض ، كما تشتمل الملابس على الأجسام ، وعلى هذا المعنى كثروا عن المرأة " بالإزار " . (٥)

هذا ، وللجاحظ (٢٥٥ هـ) حديث مهم عن " الكناية " فالناس قد تستعمل الكناية بوضعهم الكلمة بدل الكلمة ، يريدون أن يظهروا المعنى بالبن اللفظ ، إما تنزيها ،

١- السابق ١ / ١٥٥

٢- السابق ١ / ٧٥ وما بعدها

٣- مجاز القرآن : ١ / ٤٠٤ + ١ / ٦٧ .

٤- تفسير الطبرى : ٢ / ٩٤

٥- تلخيص البيان فى مجازات القرآن للشريف الرضى / ١١٩ وانظر مشكل القرآن لابن قتيبة ص ١١٢ / والشعر والشعراء ١ / ٢٥٥

وإما تفضلاً ، كما سمو " المعزول " عن ولايته " مصروفاً " ، والمنهزم عن عدوه " منحازاً " حتى سمي بعضهم البخيل مقتصداً ، ومصلاً ، وسمى عامل الخراج المتعدي بحق السلطان مستعصياً . (١)

- وقد كنت العرب البنات ، فقالوا : فعلت " أم الفضل " وقالت : " ام عمرو " ، كما سمو رجيح الإنسان " الغناظ " ، وإنما الغيظان : البطون التي كانوا ينحدرون فيها ، إذا أرادوا قضاء الحاجة للستر ، ومنها " النَجْو " ، وذلك أن الرجل كان إذا أراد قضاء حاجته تستر " ينَجْو " ، والنجوة هي المكان المرتفع من الأرض لذلك قالوا : " ذهب ينجو " كما قالوا : إذا غسل موضع النَجْو : " قد استنجى "
- كما قالوا : " للبغي المتصفة بالفجور " قَحْبَة " وإنما القَحَاب " السعال " وكثروا عن زَنْت ، فكسبت بالزنى ، يقولهم " قَحْبَتْ " ، أى سَعَلَتْ ، وقالوا كذلك فى الكناية عن انكشاف " عورة " الرجل ، : كشف علينا " مَتَاعَهُ " ، " وَسَوَارُهُ " ، والشَّوَار : المتاع ، وكثروا عن " الأَيز " و " الحِر " ، و " الإِثْم " بالفَرَج . (٢)

كما ذهب الجاحظ إلى أن الكناية إذا طال استعمالها صارت " كالأوضح " (٣) وهذا ما يذكرنا بما قلناه عن " الاستعارة " إذا فشا استعمالها ، وتكررت تتردد على الألسن دوماً ، أضحت استعارة منسيّة ، أو ميتة ، أو لاشعورية وأضحت فى حكم الحقائق عرفاً .

ولقد تحدث " قدامة بن جعفر " (٣٣٦ هـ) عن " الإرداف " دون أن يذكر صراحة أنه " كناية " وذلك عندما قال :

" ومن أنواع انتلاف اللفظ والمعنى " الإرداف " وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعانى ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو " ردّفه " وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول " ابن أبى ربيعة " :

بَعْدَهُ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا يُنَوِّلُ : أَبَوَهَا ، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَائِمٌ

وإنما أراد هذا الشاعر أن يصف طول الجيد ، فلم يذكره بلفظه الخاص به ، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد ، وهو بَعْدَ مَهْوَى الْقُرْطِ . (٤)

١- النساء للجاحظ / ٢٤٨

٢- راجع الحيوان / ١٣٢ وما بعدها - والشوار أيضاً مداع فبييت

٣- البرهان / ٧٣ (نقلا عن الكفاية للدكتور جابر فياض / ٢٢)

٤- قدامة بن جعفر : نقد الشعر - بتحقيق كمال مصطفى - الخالجي - القاهرة / ١٥٦ والحكم الخضرى شاعر أموى

ومنه قول " الحَكَمُ الخُضْرَى "

قَدْ كَانَ يُعْجِبُ بَعْضَهُنَّ بِرَأْعِي : حَتَّى سَمِعْنَ تَخْنُجِي وَسَعَالِي

فأراد وصف الكبير والسن ، فلم يأت باللفظ بعينه ، ولكنه أتى بتوابعه ، وهي " السعال " و " التخنج " . (١)

ومنه قول " ليلي الأخيلية "

وَمُخَرَّقٍ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَخَالَهُ : بَيْنَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمًا

فإنما أرادت وصفه بالجوذ والكرم ، فجاءت بالإرداف والتوابع لهما.

أما ما يتبع الجود ، فإن تخرَّق قميص هذا المنعوت ، فسر أن العفاة تجذبه فتخرَّق قميصه من مواصلة جذبهم إياه ، وأما ما يتبع الكرم فالحياء الشديد الذي كأنه من إمامته نفس هذا الموصوف ، وإزالته عن الأشر يخال سقيما . (٢)

ومن ذلك أيضا قول " امرئ القيس "

وَيُضْحِي فَتَيْتَ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا : نَوْمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلٍ

وإنما أراد " امرؤ القيس " أن يذكر ترفه هذه المرأة ، وأن لها من يكفيها ، فقال : نَوْمُ الضُّحَى ، وإن فتيت المسك ، أي ما تفتت من المسك عن جلدها يبقى إلى الضحى فوق فراشها ، وكذلك سائر البيت ، فهي لا تنتطق أي لا تضع في وسطها نطاقا لتخدم ، ولكنها مخدمة في بيتها.

ومعنى " عَنْ تَفْضُلٍ " في هذا البيت ، " أي مِنْ بَعْدِ تَفْضُلٍ " ، والتفضُّل لبس ثوب واحد ، فهي ليست بخادم فتفضل ، وَتَنْتَطِقُ للخدمة ، بل إنها مرقهة مُنْعَمَةٌ . (٣)

وهذا عند " قدامة " مما يدخل في الأبيات التي يسمونها " أبيات معاني " وهذا الباب إذا غمض ، لم يكن داخلا في جملة ما ينسب الى جيد الشعر ، إذ كان من عيوب الشعر ، الانغلاق في اللفظ ، وتعذر العلم بمعناه . (٤)

١- نقد الشعر / ١٥٨

٢- نقد الشعر لقدامة / ١٥٧

٣- راجع نقد الشعر / ١٥٦

٤- نقد الشعر / ١٥٨

ومثله قول " قيس بن الخطيم بن عدى الأنصارى " فى امرأة يكنى عن جلال شأنها ، وأن لها من يكفئها أمورها :

تَنَامُ عَنْ كِبَرِ شَأْنِهَا إِذَا : قَامَتْ رَوِيْدًا تَكَادُ تَنْغْرِفُ . (١)

فهو يصف امرأة نشأت فى رفاهية ونعمة ، فهى تنام لجلالة شأنها وأن لها من يكفئها المنونة ، فإذا قامت قامت فى سكون وضعف ، وكانت تنغرف لركة خصرها ، وثقل ردفها - والانغراف أساسا يكون لغصن الشجرة إذا انقطع .

وعند الحاتمي " أبو على محمد بن الحسين " (ت ٣٨٨ هـ) : العرب تكنى بالشيء عن غيره على طريق " الاتساع " فهى تكنى عن " القلب " بالثوب أو الجيب ، فتقول : " فلان كنيس الثوب " إذا كان غادرا فاجرا ، " وفلان غمر الرداء " إذا كان واسع الصدر كريما ، والمعنى نفسه فى قول " روبة بن العجاج " : " فقد أرى واسع جيب الكم " ، كما تقول العرب عن عفيف الفرج : " عفيف الإزار طيب الحُجْزَة " " والحُجْزَة " بضم فسكون ، موضع شد الإزار من الوسط ، ويقال : " أخذ بحُجْزَتِهِ " أى التجأ إليه ، واستعان به ، ورجل طيب الحجة عفيف ، و " شديد الحُجْزَة " صبور على الشدة والجهد ، وهذا كلام أخذ بعضه بحجز بعض أى متناسق متماسك . (٢)

وقد كنى النابغة الذبياني " بالحُجْزَة " عن " الفروج " فى قوله وهو من أحسن ما قيل - على حد قول " ابن قتيبة " :

رَفَاقُ النَّعَالِ طَلِيْبٌ حُجَزَاتُهُمْ : يَحْيَوْنَ بِالرَّيْحَانِ يَوْمَ السَّيَاسِبِ

يريد أنهم أعفَاء فى الفروج . (٣)

وقد أخذ المعنى " عِدَى بن زيد " فقال مكثياً :

أَجَلٌ أَنْ اللَّهَ قَدْ فَضَّلَكُمْ : فَوْقَ مَا أَحْكِي بِصُلْبٍ وَإِزَارِ
فَالصُّلْبُ الْحَسْبُ ، وَالْإِزَارُ كُنَايَةٌ عَنْ " العفاف " (٤)

-
- ١- أبو محمد عبد الله البطليوسى : الإقتضاب فى شرح أدب الكتاب - تحقيق أ. مصطفى السقا - والدكتور حامد عبد الحميد / ج ٢ / ١٩٩
 - ٢- الحاتمي : حلية المحاضرة فى صناعة الشعر / ج ٢ / ١١ / ١٢ - وراجع " الوجيز " مادة " حُجْزَة "
 - ٣- ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٦٩ - ويوم " السَّيَاسِبِ " يوم التمتع ، وهو عيد للأنصارى .
 - ٤- الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٦٩ . (ولجل أصلها من " أجل " فقد تحذف العرب حرف الجر) - راجع هامش ١٦٩ .

أما " أبو هلال العسكري " (٣٩٥) فقد دخلت الكناية عنده في باب " المماثلة " ، وباب " الإرداف والتوابع " والمماثلة تعنى عنده : أن يريد المتكلم العبارة عن معنى ، فيأتى بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر ، كقولهم : " فلان نقى الثوب " ،

وكما قال " زهير بن أبى سلمى "

وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الرَّجَاجِ فَإِنَّهُ : يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكِبَتْ كُلُّ لَهْمٍ

أراد أن يقول : من أبى الصلح رضى بالحرب ، فعدل عن لفظه وأتى بالمثل ، " ولا يخفى علينا هنا ما فى البيت من تصور استعارى ، كما أشرنا من قبل فى باب " أقسام الاستعارة وأنواعها .

أما دخول " الكناية " فى باب الإرداف أو " التوابع " عنده ، فمثالها قوله تعالى : " فيهن قاصرات الطرف " وقصور الطرف فى الأصل موضوع للعفاف على وجه التوابع ، والإرداف ، وذلك أن المرأة إذا عفت قصرت طرفها على زوجها ، فكان قصور الطرف ردفاً للعفاف ، والعفاف ردفاً لقصور الطرف (١)

ثم يأتى بعد ذلك " ابن سنان الخفاجى " (- ٤٦٦ هـ) ليتحدث عن الإرداف والتتابع فى قوله : " ومن نعوت البلاغة والفصاحة أن تراد الدلالة على المعنى ، فلا يستعمل اللفظ الخاص الموضوع له فى اللغة ، بل يزوى بلفظ يتبع ذلك المعنى ضرورة ، فيكون فى ذكر " التابع " دلالة على " المتبوع " ، وهذا يسمى الإرداف " والتتابع ، لأنه يزوى فيه بلفظ هو " ردف " اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، والأصل فى حسن هذا أنه يقع فيه من المبالغة فى الوصف ما لا يكون فى نفس اللفظ المخصوص بذلك المعنى ، ومثال ذلك قول : " عمر بن أبى ربيعة " ،

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقَرِطِ ، إِمَّا لِنَوْفَلٍ : أَبُوهَا ، وَإِمَّا عَبْدُ شَمِيسٍ وَهَاشِمٌ

فانه إنما أراد أن يصف هذه المرأة بطول العنق ، فلو عير عن ذلك باللفظ الموضوع له لقال - طويلة العنق - فعدل عن ذلك ، وأتى بلفظ يدل عليه ، وليس هو الموضوع له ، فقال : " بعيدة مهوى القرط " فدل ببعد مهد قرطها على طول الجيد ، وفى ذلك من المبالغة ما ليس فى قوله : " طويلة العنق " لأن بعد مهوى القرط يدل على طول أكثر من الطول الذى يدل عليه - "طويلة العنق" لأن كل بعيدة مهوى القرط طويلة العنق ، وليس كل طويلة العنق بعيدة مهوى القرط ، إذا كان الطول فى عنقها يسيراً (٢)

١- أبو هلال العسكري : الصناعين (ط أولى) عيسى البابى الطبلى ١٩٥٢ ص ٣٥٠ وللهمد : الشجاع - وجميعاً لهما

٢- ابن سنان الخفاجى / سر الفصاحة / الطبعة الأولى - دار الكتب العلمية / بيروت ١٩٨٢ ص ٢٢٩ / ٢٣٠

ومن هذا الفن من الإرداف قول " أبى عبادة البحرى " من قصيدة له يذكر فيها قتله الذئب :

فَأَوْجَرْتَهُ أُخْرَى فَأَضَلَّتْ نَصْلَهُ : يَحِثُّ بِكُونِ اللَّبِّ وَالرُّعْبِ وَالْحَقْدُ (١)

لأنه أراد - القلب - فلم يعبر عنه باسمه الموضوع له ، وعُدل الى " الكناية " عنه بما يكون اللب والرعب والحقْد فيه ، وكان ذلك أحسن لأنه إذا ذكره بهذه "الكنايات " كان قد دل على شرفه وتميزه عن جميع الجمد بكون هذه الأشياء فيه ، وأنه أصاب هذا المرمى فى أشرف موضع منه ، ولو قال : أصبته فى قلبه ، لم يكن فى ذلك دلالة على أن القلب أشرف أعضاء الجسد ، فعلى هذا السبيل يحسن الإرداف (٢)

ها هوذا تعليق " ابن سنان " على هذه الكناية ، وهى كناية عن موصوف ، وهو القلب ، كما سبق القول :

ونضيف تعليقنا :

الكناية هنا عن القلب ، وهو مجمع هذه الأمور أو الصفات التى ذكرها ، وهى هى ذى الكناية عن الموصوف ، والقلب هو المقصود بهذه الصفات ، ولو قد قال : القلب عاريا منها ، لما أوحى بهذه المعانى أو الصفات التى حلت بهذا القلب المطعون ، فهو اللب ، وهو مكان الرعب والحقْد ، وهى هى ذى الزيادة التى زادت فى معنى القلب ، فزاد بها قدر الكلام ن لأنه اختار من الصفات ما له اتصال بما هو فيه ، فلب الشيء هو مكنونه ، وإنما كنى عن القلب بذلك ، ليبين لنا قوة الطعنة التى نفذت إلى المستور والمخبوء ، فهو بها رجل شجاع وقوى .

أما " الرعب " فقد اختاره الشاعر كناية عن القلب ، لأن المقام - كما نرى - مقام حياة أو موت ، فالرعب غالب على الشاعر نفسه ، لأن الذئب حيوان ، والحيوان لا يعرف الرعب ، وهذا إسقاط ، كما يقول -علماء النفس ، تصف به غيرك ، وكأنك تسقطه عليه ، ونحن بهذا لا نريد الطعن فى الشاعر ، وإنما نريد أن نحمد له هذا الاختيار ، لما له من صلة بالحال أو المقام .

وأما " الحقْد " ، فهو المحرك لكل هذا الشر ، لأنه الدافع بالذئب اليه ليأكله ، ثم إن اختيار الحقْد كناية عن القلب ، فضلا عن المناسبة ، مما يشفى صدر البحرى ، لأنه أصاب السبب الدافع إلى هذه الهجمة الشرسة عليه .

١- سر الفصاحة ٢٣٢/ و"أوجرته" بمعنى طعنته .

٢- السابق

ومما يجرى مجرى قول " ابي عبادة " قول " عمرو بن معد يكرب " :

الصَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضٍ مَخْذَمٍ : وَالطَّاعِنِينَ مَجَامِعَ الْأَصْغَانِ (١).

فقد كنى عن القلب هنا بقوله : " مَجَامِعَ الْأَصْغَانِ " .

ومن أمثلة الكناية أو " الإرداف " عنده ، قول " امرئ القيس " :

وَقَدْ أَعْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَا نَهَا : بِمُجَرَّدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ .

لأنه أراد أن يصف الفرس بالسرعة ، فلم يقل : إنه سريع ، بل قال : " قيد الأوابد " ، وهي الوحوش ، أي أن هذا الفرس إذا طلبها وهو يمتطيه لحقها لسرعة ، فكانه قيدها له ، وفي هذا من " المبالغة " ما ليس في وصف الفرس بأنه سريع ، لأن الفرس قد يكون سريعاً ولا يلحق الوحش حتى يصير بمنزلة المقيد له ، وقد استحسّن الناس هذا اللفظ من امرئ القيس حتى قالوا : " هو أول من قيد الأوابد " (٢) .

وهكذا يربط " ابن سينان بين الإرداف والكناية ، كما صنع " ابن قتيبة " من قبل ، مضيفاً مصطلح " التثبيع " ، على أساس أن تلكم المصطلحات بمعنى واحد .

أما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) فقد عفا فصلاً في كتابه " دلائل الإعجاز " عن اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره مشيراً إلى أن لهذا الضرب اتساعاً وتفنناً لا إلى غاية ، إلا أنه على اتساعه يدور في الأمر الأعم على شينين : " الكناية " والمجاز " . والمراد بالكناية عنده هو أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيؤمى إليه ، ويجعله دليلاً عليه ، مثال ذلك قولهم : " هو طويل التجاد " ، يريدون طویل القامة ، و " كثير الرّماد " يعنون " كثير القرى " ، وفي المرأة : " تؤؤم الضحى " والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها ، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى " معنى " ثم لم يذكروه بلفظة الخاص به ، ولكنهم توصلوا إليه بذكر " معنى آخر " من شأنه أن يركّز في الوجود ، أفلا ترى أن القامة إذا طالّت طال التجاد ؟ ، وإذا كثرت القرى كثرت رماد القدر ؟ - وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها رديف ذلك أن تنام إلى الضحى ؟ (٣) .

هذا وقد أجمع البلاغيون على أن (الكناية) أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، تفسير ذلك :

١ - سر الفصاحة / ٢٣٢ .

٢ - السابق / ٢٣١ .

٣ - الدلائل / راجع ص ٧٦ وما بعدها من الدلائل .

أن ليس المعنى إذا قلنا : " أن الكناية أبلف من التصريح " أنك لما كنييت عن المعنى زدت في ذاته , بل المعنى أنك زدت في إثباته , فجعلته أبلف وأكد , وأشد , فليست المزية في قولهم : " جم الرماح " أنه دل على قرى أكثر , بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلف , وأوجبته إيجاباً هو أشد , وإدعيته دعوى أنت بها أنطق , وبصحتها أوثق (١).

وهذا معناه , أننا إذا كنيينا عن كثرة القرى بكثرة الرماح كنا قد أثبتنا كثرة القرى بإثبات شاهدها ودليلها , وما هو علم على وجودها , وذلك لا محالة أبلف من إثباتها بنفسها , بحيث يكون سبيلها حينئذ سبيل الدعوى تكون مع شاهد , وهذا الأمر نفسه نجده في مزية الاستعارة , فإن مزيته حادثة في شدة المشبه , وإذا كانت حادثة في شدة الشبه بين طرفيها , كانت تحدث في المثبت دون الإثبات , وبلاغتها , والأريحية الناجمة عنها إنما بسبب أن صغار المشبه لا يتميز عن المشبه به (٢).

وهذا معناه أيضاً : أن السبب في أن كان للإثبات بالكناية مزية لا تكون للتصريح , أن كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه , أن إثبات الصفة بإثبات دليلها , وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلف في الدعوى من أن تجئ إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً , وذلك أنك لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه , ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط (٣).

بعد ذلك يربط عبد القاهر بين الكناية , وقضية " معنى المعنى " , حينما جعل الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده , وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يهلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة , ثم تجد لذلك المعنى , دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض , ومدار هذا على " الكناية " و " الاستعارة " , " والتمثيل " , وهذا واضح في معنى قول " ابن هرمة " :

وَمَا يَكُ فِيَّ مِنْ عَيْبٍ فَإِنِّي : جَبَانَ الْكَلْبِ مَهْزُولُ الْفَصِيلِ .

الذي هو دليل على أنه مضيايف , " فالمعاني الأول " المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض . والوسعي , والحلي , وأشياء ذلك , " والمعاني الثواني " , التي يؤمأ إليها بتلك المعاني هي التي تكسى تلك المعارض , وتزئ بذلك الوشي , والحلي (٤).

١- السابق ٧٦ وما بعدها .

٢- راجع الدلائل/من ص ٤٤٧ حتى ٤٥٠ .

٣- راجع الدلائل ص ٦ حتى ٧٢ .

٤- الدلائل / ٢٦٤ .

رسن كلام عبد القاهر نستطيع أن نقول . إذا كانت الكناية معنى المعنى . فإن لفظها يحتمل للمعنى الأول . ولمعنى المعنى (المعنى الثاني المكنى عنه " في الوقت ذاته . فمن وقف على المعنى الأول فهو في إطار الحقيقة . وفي محيطها . ومن انتهى إلى المعنى الثاني (معنى المعنى) فقد تجاوز الحقيقة والعبارة المباشرة . ويبدو لي من هذا الكلام أن الكناية عند عبد القاهر تحتل الحقيقة . المجاز معا .

هذا ولقد نبه عبد القاهر إلى أن بيت " ابن هرمة " قد اجتمعت فيه كنایتان المغزى منهما شئ واحد . ثم لا تكون إحداها في حكم النظرير للأخرى . فلا يكون قوله : " جبان الكلب " نظيرا لقوله : " مهزول الفصيل " . بل إن كل واحدة من هاتين الكنایتين أصل بنفسه وجنس على حده . وإن كان المكنى بهما عنه واحدا (١) .

هذا . ولقد وصف صاحب " الدلائل " هذه الكناية بأنها من فاخر الشعر . ومما يقع في الاختيار . لاجل أنه أراد أن يذكر نفسه بالقرى والضيافة . فكنى عن ذلك بجبن الكلب . وهزال الفصيل (بسبب تضحية بأمه كرما وضيافة) . وترك أن يصرح فيقول : " قد عرف أن جنابي مألوف . وكلبي مؤدب لا يَهْرُ في وجود من يغشائي من الأضياف . وأنتي أتحُرُّ " المعنالي " من إبلي وأدع فصالتها هزلي (٢) .

وإذا كان عبد القاهر قد أورد من أمثلة الكنایات ما يختص بالكناية عن الصفات ذاتها . إلا أننا نراه يركز على نوع من الكناية طريقتة " خفي " . ومسلكه " دقيق " ألا وهي الكناية عن النسبة أو الإضافة . ويفسر ذلك بقوله :

إنهم يرومون وصف الرجل ومدحه . وإثبات معنى من المعاني الشريفة له . فيدعون التصريح بذلك . ويكونون عن جعلها فيه بجعلها في شئ يشتمل عليه ويتلبس به . ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات . لا من الجهة الظاهرة المعروفة . بل من طريق " يخفي " . ومسلك يدق ؟ ومثاله عنده قول " زياد الأعجم " :

إِنَّ السَّمَاحَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى : فِي قُبَّةٍ صُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ .

أراد أن يثبت هذه المعاني والأوصاف خلالا للممدوح " وضرائب " فيه (أي خليفة وسجية وطبيعة فيه) فترك أن يصرح فيقول : " إِنَّ السَّمَاحَةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى لمجموعة في ابن الحشرج . أو مقصورة عليه " وما شاكل ذلك مما هو صريح في إثبات الأوصاف للمذكورين بها . وعدل إلى ما ترى من الكناية . والتلويح . فجعل كونها في القبة - المضروبة عليه . عبارة عن كونها فيه . وإشارة إليه . فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من " الجزالة " . وظهر فيه ما أنت ترى من " الفخامة "

١ - راجع الدلائل ص ٣١٢ .

٢ - الدلائل ص ٣٠٧ / ٣٠٨ - و " المعنالي " - " الأمهت " من التوق تتلواها أولادها وتتبعها - ورد قبل ذلك .

, ولو أنه أسقط هذه الوسطة من البين , لما كان إلا كلاما غفلا وحديثا ساذجا (١), ولعل هذا المثال من أشهر الأمثلة عن الكناية عن النسب أو الإضافة مما ررد في كتب البلاغيين فيما بعد .

ونظير ذلك كناية عن النسبة قولهم : " المجد بين ثوبيه " , " والكرم في برديه " , وذلك أن قائل هذا يتوصل إلى إثبات المجد والكرم للممدوح , بأن يجعلها في ثوبه الذي يلبسه كما توصل " زياد الأعجم " إلى إثبات السماحة والمروءة والندى لابن الحشر , بأن جعلها في القبة التي هو جالس فيها (٢).

ومما جاء في معناه قول " الكميت " :

يَصِيرُ أَبَانٌ قَرَيْنَ السَّمَاءِ : حِجِّ الْمَكْرَمَاتِ مَعًا حَيْثُ صَارَا .

وقول أبي نواس :

فَمَا جَازَهُ جُودٌ وَلَا حَلٌّ دُونَهُ : وَلَكِنْ يَصِيرُ الْجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ (٣).

فقد أثبت صفة في الممدوح بإثباتها في المكان الذي يكون فيه , وإلى لزومها له يلزومها , الموضع الذي يحله فهي منسوبة إليه , إذ يكاد الجود مسمى للممدوح , فهو ظله أينما حل وكيفما صار .

وعلى هذا النحو جاء قول " الشَّنْفَرَى " يصف امرأة بالعفّة :

يَبِيتُ بِمَنْجَاةٍ مِنَ اللُّؤْمِ بَيْتَهَا : إِذَا مَا بَيَّوتَ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتْ .

لتجده يدخل في معنى بيت " زياد " وذلك أنه توصل إلى نفي اللؤم عنها وإبعادها عنه , بأن نفاه عن بيتها وباعد بينه وبينه , وكان مذهبه في ذلك مذهب " زياد " في التوصل إلى جعل " السماحة والمروءة والندى في " ابن الحشر " بأن جعلها في القبة المضروبة عليه , وإنما الفرق أن هذا ينفي , وذلك يثبت (٤).

١ - الدلائل / راجع ص ٣٠٦ / ٣٠٧ .

٢ - الدلائل / ص ٣٠٩ / ٣١٠ .

٣ - الدلائل / ص ٣١٠ .

٤ - الدلائل / ص ٣١٠ / ٣١١ .

ونقول تعليقا على هذا البيت :

فالشاعر ينسب إليها التصون والعفاف من باب الكناية , ففنى (اللوم) عن بيتها ونفى اللوم إثبات للعفة , ومعنى البيت : أن بيتها بيت ناجيا من اللوم , وبعيدا عنه , ولو قال : تبيت بمنجاة من اللوم - لشارك معها في الحكم غيرها من النساء , وسوى بينها وبينهن في العفة , ولكنه حين زاد فقال : بيتها فقد اختصها دونهن بالعفة والتصون , وأفردها بالطهر وبراءة الساحة , لأنه قصرها على بيتها , بل زاد فعرض بغيرها , بقوله (إذا ما بيوتٌ بالملامة حُلت) , وهذا التعريض يزيد في جمال الكلام , لأنه يوحي بوطاة العفاف على الناس , وشدته على النفوس , ويتضح لنا هذا إذا نحن استنبطنا الصفة المحذوفة في الشطر الثاني , وتقديرها البيوت العظيمة لأنه لا عبرة في أن يعرض الشاعر . و لا يفاضل بينها وبين ما هو أدنى منها من البيوت , إلا على أساس اختصاصها وتميزها بنسبة العفاف إليها .

هذا ولا يخفى علينا ما أضفناه بناء الفعل للمجهول في قوله (حُلت) من جمال ومعنى يزيد من تبرئة ساحة بيتها من أي لوم , ففي الوقت الذي حلت الملامة البيوت الأخرى من هنا وهناك , ومن هذا وذاك مما لا يمكن أن يقع تحت حصر أو حد أو عد , نجا بيتها من أي لوم وتحصن من أي قذف .

وكانى - وطبيعة الكناية عن النسبة أو الإضافة كذلك - أراها نوعا من " القصر " أو " التخصيص " الذي لم يذكر بمعناه الاصطلاحي المرتبط بأدوات القصر المعروفة , ولكنه نوع من القصر الذي يكشف عنه معناها ومغزاها من خلال سياقها وطبيعة تركيبها , والهدف المقصود من ورائها , إلا أنه لا يتحدد بقصر صفة على موصوف , أو موصوف على صفة , وإنما ارتبطت الصفة بموصوفها والموصوف بصفته في علاقة جدلية , بحيث أضحت الصفة اسما للموصوف والموصوف اسما للصفة , بحيث يصعب التفريق بينهما , كأن صاحبتنا في مثالنا هذا هي العفة ولا فرق , وأصبحت العفة هي شخصها ومساها دونما فاصل .

ومما هو في حكم المناسب لما ذكرنا , وإن كان قد أخرج في صورة أبدع وأغرب , كما يرى الجرجاني , قول " حسان رضي الله عنه " :

بَنَى الْمَجْدُ بَيْتًا فَاسْتَقَرَّتْ عِمَادُهُ : عَلَيْنَا , فَأَعَايَ النَّاسُ أَنْ يَتَحَوَّلَا (١)

وقول " البحتري " :

أَوْ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْفَى رَحْلَهُ : فِي آلِ طَلْحَةَ ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلْ (١)

"وفن منه غريب " , قول بعضهم في " البرامكة " , فيما رواه عبد القاهر :

سَأَلَتِ النَّدَى وَالْجُودَ : مَالِي أَرَاكُمَا : تَبَدَّلْتُمَا ذَلًّا بِعِزٍّ مُؤَيَّدٍ .
وَمَا بَالُ رُكْنِ الْمَجْدِ افْتَسَى مَهْدَ مَا : فَقَالَ : أَصْبَحْنَا بِأَبْنِ تَجِيٍّ مُحَمَّو .
فَقُلْتُ : فَهَلَا مَثَا عِنْدَ مُؤَيَّدِهِ : فَقَدْ كُنْتُمَا عَقْدَيْهِ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ ؟
فَقَالَ : أَقْنَا كَيْ تَعْرِى بِفَقْدِهِ : مَسَافَةً يَوْمٍ , ثُمَّ تَنَلُوهُ فِي عَدِّ (٢)

ونقول :

لا شك أن عبد القاهر إنما استحسّن شاهده هذا لاعتبارات جمالية تعود في الأصل الأساس إلى السياق الذي وردت فيه الكناية صورة بيانية , وهي نفسها تمثيل لقيمة جمالية لا يكتمل معناها إلا من خلال هذا النظم , وذاك الترتيب الذي اندرجت الكناية في سلكه .

وإذا كان عبد القاهر يحيل إدراكنا دوما إلى القيمة الجمالية بحيث نحس بها من خلال وعينا بدور التركيب ونظام العبارة , وما يمكن أن نشعر به من وراء علاقات الكلم وتفاعل العبارات , إذا كان الأمر كذلك , فلنبحث أي نوع من الكناية نتأمل وندرس الآن , إنها من ذلك النوع الفريد من الكناية نتأمل وندرس الآن , أنها من ذلك النوع الفريد . الذي يسمى " بالكناية عن النسبة " أو الكناية عن الإضافة , وهي التي ترتبط فيها الصفة بموصوفها بحيث لا تتركه إلى غيره فتصبح مقصورة عليه مرتبطة به أشد الارتباط , وكان " الكناية " هنا نوع من " القصص " , أو " التخصيص " الذي نراه في أساليب أخرى تستخدم طرقا وأدوات محددة لذلك كما سبق أن أومأنا .

١- الدلائل / ٣١١ .

٢- الدلائل / ٣١٤ .

وقارئ الأبيات لا يستطيع أن يحدد مكانا بعينه يركز فيه معنى الكناية مكتملا ، ذلك لأن معناها يسود الأبيات جميعا ، و يتخلل أجزاءها كلها خاصة إذا ما رأينا أسلوبا من " الحوار " يدور في الأبيات بين السؤال والجواب ، وهو " حوار " يضفي على معنى الكناية جاذبية خاصة ، ويحدث للمتلقى أريحية يستشعر معها حبا للممدوح مع اقتناع بتفرد صفته وتميزه بخلقها ، والحوار يطول مع طول الرغبة في تأكيد هذه الصفات التي ارتبطت والتصقت بالممدوح ارتباطا وثيقا لا يمكن قصمه أو فكّه .

ثم إن " الحوار " هنا يبني تراكيب ، ولغة شعرية ، تترتب وتتوجه بتوجه المعنى النفسي الذي تموج به المشاعر ، كثيرا ما يعمق أثر الفكرة في نفس الإنسان ، فلا يجد بدا من التعبير عنها حوارا مما يدور في داخل النفس محاطا بالدش والعجب والتأمل. لقد نجح الشاعر في التعبير عن حوار النفس وهمسها بلغته والفاظه فأحدث ما يسمى " بالدراما " - بمصطلح النقد الحديث - ليرسم أبعاد موقفه بلغة تمثل وتصور ما أراد إثباته وتأكيد من صفات ممدوحه وترمز من خلال نشاطها وتفاعلها إلى معنى ، وقيمة ودلالة ، وعاطفة .

والأمر في رسم الصورة لا يرتبط بالحوار وجوه ، وأبعاده المعنوية .. بقدر ما يرتبط بعقده مع الجود والندى نفسيهما ، وقد أصابها ذل بعد عز ، فتهدم مجدهما ، وأصيبا في مقتل مما دعا الشاعر إلى سؤالهما عن ذلك رامزا ، فبحوى الحوار والكناية إلى خسارة فلاحه عمت واستشرت بحيث كان في موت الممدوح موت للندى والجود ، وقد كانا دوما عبيدين يسيران في موكب عطائه وسخائه ، يتبعانه جيئة وذهابا ، يريان فيه مثلا لهما ، فله إذن السمع والطاعة ، ثم لا يخفى على ذي بصيرة ما يمكن أن يتركة " التشخيص " والتمثيل من أثر في النفس مما يدعم القيمة الجمالية للكناية ، فالندى والجود عيذان خاضعان للممدوح وماذا بعد مشهد هذا الحوار ؟ - ترى هل انتهى كل شيء بفقد الممدوح ؟ لا .. إن الشاعر لا ينهي كل شيء في عبارة يجرها قلمه ، لسيدل الستار عما حدث .. بل إنه يقيم ماتما يدوم فيه حوار آخر هو حوار العزاء - إن صح التعبير - بين الندى والجود من جهة ، والناس من جهة أخرى - كما هو واضح في البيت الثالث - ولم لا ؟ ويحيى بن محمد هو الجود والندى ، قد تكونا في صلبه ، وتمخضا عنه ، وكانى بالشاعر يريد أن يقول ، من خلال ديمومة هذا العزاء واستمراره :

إن القضية ليست قضية موت رجل يمكن أن يعزى في فقهه لمدة يوم أو يومين ، وإنما هي قضية المبدأ الذي ارتبط بهذا الرجل الفريد في نوعه ، سماحة وكرما ، إننا في حاجة إلى المبادئ والاعتراف بالقيم والمثل العليا ، ولعل في استمرار العزاء استمرار لذكرها ، وذكرى من التصقوا بها من أصحابها ، إنهم لم يكونوا مرموقين إلا لأنهم من ذويها ، والمبادئ الأخلاقية برغم موت أصحابها ، إلا أنها باقية معنى مجردا ، إنها لا تنتهي ، وإنما تنتهي سلوكا وخلقاً وسجايا وسيرة وعادة ، لذلك

كان في موت أصحابها ضياع لها , فالمعاني السامية , ينبغي أن تظل سلوكا , والا فلا قيمة لمجرد معناها , لذا فهي لن تعوض بفقد هذا الممدوح .

إننا بعد إيمان النظر , وتحريك الخاطر , وبعد التأمل , والاستقصاء لمعنى الكناية فيما حللنا , لا نجد بدا من القول , بأن من أنواع الكناية ما لا يمكن فهمه أو بيانه , إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته , وكأني أرى الكناية هنا تعبير عن النسبة كما قلت , نسبة الصفة إلى موصوفها , كأني أراها لا تنحل إلى أجزائها الأولى , أي أنها لا تنفك , فإذا انفكت إلى أجزائها عجزنا عن استيعاب قيمتها الجمالية , والانفعالية , وعلى ذلك تشترك الكنايات مع الاستعارات في أن بعضها منها لا يمكن تبعيضه وتجزئته , ذلك لدقة ارتباط المعاني فيها بالألفاظ , مما يوحد أجزاء الصورة ومما يزيد من درجة التأثير وعمقه , ومما يحقق شرط المبالغة , والجزالة والفخامة , ويضفي على المعنى حيوية وطرافة وجمالا من خلال حركة الأسلوب وتفاعل أجزائه بعضها في إثر بعض .

وهكذا يؤكد عبد القاهر من خلال , أمثاله للكناية عن " النسبة " التي وصفها بأنها فن غريب " (١) والتي حللنا منها ما استحسنه واستجاده , أن في الكناية ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته .

ولقد كان " للزمخشري " (٥٣٨هـ) / جهد لا ينكر أثره في دراسة هذا الفن البلاغي , مما دفع من جاءوا بعده من أمثال " ابن الأثير " , و " يحيى بن حمزة الطوسي " , أن يأتروا به , وينقلوه عنه , وقد ذكر " الزمخشري " الكناية بمعناها الاصطلاحي , موضعا أقسامها , كاشفا عن قيمتها البلاغية والجمالية , " مفرقا بينها وبين التعريض " (٢) .

ولقد عرفها بقوله : أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له , كقولك :

" طويل النِّجاد " , لطول القامة , " وكثير الرِّماد " للمضياف , وفي شروح التلخيص أن تعريف الزمخشري للكناية على هذا النحو يعد تصريحاً منه بأنها عنده من المجاز , وكثيراً ما يردد قوله فيما يعده كناية : (مجاز عن كذا) , ففي قول الله تعالى : " واتخذ الله إبراهيم خليلاً " مجاز عن اصطفاؤه , واختصاصه بكرامة تشبه كرامة الخليل عند خليله (٣) .

١- راجع الدلائل ٣١٤ .

٢- الكشف ج١/ ٢١٥ .

٣- الكشف ج١/ ٦٢٧ .

" والكناية " عنده انتقال من الملزوم إلى اللازم , ممثلا لذلك بقوله تعالى :

" فإن لم تفعلوا , ولن تفعلوا فاتقوا النار " , وهذا عنده من الكناية التي تفيد الانتقال من " الملزوم " إلى " اللازم " , لأن اتقاء النار هو المذكور أو الملزوم , والمراد به كناية عن ترك المعادة , وترك المعادة " لازم " لاتقاء النار (١).

ويقول في قوله تعالى : " ولا ينظر إليهم يوم القيامة " مجاز عن الاستهانة والسخط عليهم , فإن قلت : أي فرق بين استعماله فيمن يجوز عليه النظر كقولك : " فلان لا ينظر إلى فلان " , تريد أنه لا يعتد به , ولا يحسن إليه , وفيمن لا يجوز عليه (كما في الآية الكريمة) ؟ - قلت : أصله فيمن يجوز عليه النظر (كناية) , لأن من اعتد بإنسان , وأولاه اهتمامه التفات إليه , وأعاره نظر عينيه , وأن لم يكن ثم نظر , ثم جاء فيمن لا يجوز . عليه النظر مجردا لمعنى الإحسان والاهتمام والرعاية " مجازا " عما وقع كناية عنه (٢).

ويقول أيضا في قوله تعالى : " الرحمن على العرش استوى " - لما كان الاستواء على العرش وهو سرير الملك مما يردف الملك جعلوه كناية عن الملك , فقالوا : استوى فلان على العرش , يريدون " ملك " , وهو عنده " مجاز عن كناية (٣) , لا تراء الحقيقة من ورائه .

وهذا مما يذكرنا بما قاله عبد القاهر في الآية نفسها : فالاستواء لو حمل على ظاهره لم يصح إلا في جسم يشغل حيزا ويأخذ , والله تعالى خالق الأماكن , والأزمنة , منشئ كل ما تصح عليه الحركة والنقلة , والتمكن , والسكون , والانفصال , والاتصال , والممارسة , والمحاذاة (٤).

١ - الكشف ج/٧٧-٧٩ (البقرة ٢٤).

٢ - راجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري (للدكتور محمد أبو موسى) ص ٤١٦ - وانظر الكشف ج/٤١٥ .

٣ - الكشف ج/٤٠٣ .

٤ - الأسرار / ص ٣٩٢ .

ومثله قوله تعالى: "وقالت اليهود يد الله مغلولة غلت أيديهم"، أي هو بخيل، "بل يده مبسوطتان"، أي هو جواد، من غير تصور "يد" ولا "غل"، ولا بسيط لهما، أي من غير تصور "الحقيقة والواقع"، وها هوذا "المجاز عن الكناية" عنده، وهو مما يستحيل فيه إرادة المعنى "الحقيقي" للتركيب المكنى به (١).

أما في قوله تعالى: "ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك، ولا تبسطها كل البسط"، فهذا عنده من "الكناية" - وهو أيضا تمثيل لمنع الشح، وإعطاء المسرف، وأمر بالاعتصام الذي هو بين الإسراف والتقصير (٢).

وعلى هذا، فقد أطلق الزمخشري لفظ "التمثيل" على ما قد اعتبره "كناية" وذكر الآية الكريمة من أمثلتها، واعتبرها من المجاز، ذلك لأنه أدرك شبهها بين منع الشح، وغل اليد، ولحظ أن غل اليد أدل على المنع كما لحظ علاقة شبه بين إعطاء المسرف وبسط اليد، لأن ذلك أقوى عنده في الدلالة على السخاء، فاعتبر ذلك من (التمثيل)، وهذا مما عرف بكنايات المماثلة.

والسؤال الآن، هل هناك علاقة بين غل اليد وبسطها في هذه الآية الكريمة، وغل اليد وبسطها في آية: "وقالت اليهود..."؟

والإجابة: الغل والبسط في آية "ولا تجعل يدك مغلولة..." هنا ممكن لأن الخطاب خطاب لمن له يد تغل وتبسط، وهو الإنسان،

ولما كان المعنى الحقيقي ممكناً "وهو الغل والبسط بالنسبة للإنسان" إلا أن هناك قرينة مانعة من إرادته، وهي كون المخاطب غير مغلول اليد ولا مبسوطها بالمعنى الحقيقي، فلا قول إلا أن يكون الكلام على "المجاز" (٣)، لأننا لا ينبغي أن ننسى أن الآية الكريمة تدخل في باب الاستعارة التمثيلية، وفي الاستعارة لا يراد منها سوى المجاز مع علمنا بالحقيقة أو تصورها، تلك التي لا تراد أصلاً بسبب وجود القرينة.

أما الغل والبسط في آية "اليهود" فيستحيل أن يكون مقصوداً، ولا هو متصور على وجه الحقيقة، لأن التشبيه هنا غير جائز، وإنما هو ممتنع أصلاً لأن الأمر خاص بالذات الإلهية، لذلك كانت الآية الكريمة من "المجاز عن الكناية".

١- الكشف ج ٥٠٩/١ (المائدة ٦٤)

٢- الكشف ج ٥١٦/٣ (الإسراء ٢٩).

٣- راجع للكتور محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية ص ٤٦٤/٤٦٥.

إنّ قصارى القول : أن الزمخشري يرى أن الكناية تكون إذا أمكن المعنى الأصلي أو الحقيقي , أما " المجاز المبني على الكناية " فيختص بصور الكناية التي يستحيل فيها إرادة المعنى الحقيقي للتركيب المكنى به , وعندئذ لا يشترط المعنى الأصلي .

ولعل دافع " الزمخشري " من هذا كله - كما يقول الدكتور محمد أبو موسى - هو تنبيه السامع إلى معرفة المعنى المجازي أو الكنائي بمرعة دون الوقوف عند ظاهر النص (كما في آية " وقالت اليهود ") بحيث تلغى الوساطة التي هي الصورة البيانية , أي غل اليد وبسطها , و " الاستواء على العرش " , وذلك لنفي التشبيه عن ذات الله تعالى , أو نفي الجارحة لأن بقاء هذه الوساطة قد يدفع إلى تصور الجارحة أو التشبيه , وذلك من أجل الخوف على السامع من خطرات تقع للجهال , وأهل التشبيه (١)

ويقول في قوله تعالى : " ويوم يعرض الظالم على يديه " فعرض الظالم على يديه , وعلى الأنامل , والسقوط في اليد , واكل البنان , كلها كنايةات عن الغيظ والحسرة , لأنها من روافدها , بحيث يجد السامع في نفسه من الروعة , والاستحسان ما لا يجد في لفظ المكنى به (٢) وهو ما يسمى " كناية الإرداف "

ويقول في قوله تعالى : " وثيابك فطهر " , أمر بتطهير النفس مما يستهجن من العادات , والأفعال , ويقال : " فلان طاهر الثوب " , والجيب , والذيل , والاردان , إذا وصفوه بالنقاء من المعاييب و فلان دنس الثوب , كناية عن لؤمه وغدره , وذلك لأن الثوب يشتمل على الإنسان ويلابسه , فالتعبير عن الإنسان بثوبه يجعله الزمخشري " كناية " مع أنه من المجاز المرسل , علاقته المجاورة , أو الحالية , وهكذا يمكن أن يكون المثال الواحد " كناية لغوية " باعتبار , " ومجازا مرسلًا " باعتبار آخر (٣) . وهو ما سمي " كناية المجاورة . "

وعن الكناية عن النسبة :

يقول في قوله تعالى :
" أن تقول نفسي يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله " - والجنب , والجانب بمعنى واحد , يقال : أنا في جنب فلان وجانبه وناحيته , وفلان لين الجنب , والجانب , ويقولون : فرط في جنبه يريحون التفريط في حقه , لأنك إذا أثبت الأمر في مكان الرجل , وحيزه وجنبه , فقد أثبتته فيه ألا ترى إلى قول " زياد الأعجم " :

١- راجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري / ٤٦٤ وأسرار البلاغة / ٣٢٢ .
٢- الكشف / ج ٢١٨/٣ للفرقان ٢٧ .
٣- راجع الكشف ج ٤/ ٤٥١٦ (المندر ٤) وراجع البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري / ٤٦٧ .

إِنَّ السَّمَاةَ وَالْمَرْوَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةٍ صَرِيَتْ عَلَى ابْنِ الْحَشْرِجِ

إذن التفريط في جنب الله كناية عن التفريط في ذاته تعالى ، أو في طاعته ..
وعبادته ، وما أشبهه (١).

هذا ، ولقد تناول جلال الدين : أبو عبد الله المعروف بالقزويني (والمتوفى سنة ٧٣٩) درس الكناية في كتابه (الإيضاح في علوم البلاغة) ، معرفا إياها بأنها لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الأصلي : ففلانة تزوم الضحى " أى مرفهة مخدومة ، غير محتاجة إلى نفسها في إصلاح المهمات ، ولا يمتنع أن يراود مع ذلك النوم فى الضحى من غير تأول (٢)

ثم كشف عن الفرق بين الكناية " والمجاز " ، أى من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمة ، أما المجاز فإنه ينافي ذلك ، لأن المجاز ملزوم " قرينة " معاندة لإرادة الحقيقة (٣) ، أى أن المجاز لا تراد منه الحقيقة البتة .

والكناية عند القزويني " ثلاثة أقسام " ، أولها الكناية عن " الموصوف " نحو قول البحرى :

فَاتَّبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَصْلَلْتُ نَصْلَهَا : بَحِيثٌ يَكُونُ اللَّبُّ وَالرُّعْبُ وَالْحَقْدُ

فقوله : بحيث يكون اللب ، والرعب ، والحدق ، وهى ثلاث كنايات ، لاستقلال كل واحدة منها بإفادة المقصود .

وثانيها كناية عن " الصفة " وهى ضربان : قريبة ، وبعيدة .
فالقريبة ، ما ينتقل منها الى المطلوب بها ، لا بوساطة ، ومنها قول " الحماسى "

أَبَّيَ الرَّاوِفِ وَالنَّدَى لِقَمَصْهَا : مَسَّ الْبُطُونِ وَأَنْ تَمَسَّ ظُهُورًا

والبعيدة : ما ينتقل منها إلى المطلوب بها بواسطة كقولهم كناية عن الأبله ، " عريض الوسادة " فإنه ينتقل من عرض الوسادة إلى عرض " القفا " ومنه الى المقصود (٤)

١ - الكشاف ج ٤ / ١٠٦ (الزمر ٥٦)

٢ - الإيضاح ج ١ / ٥٦

٣ - الإيضاح ج ١ / ٥٦

٤ - الإيضاح ج ١ / ٥٨

وكقوله :

وَمَا يَكُفِي مَنْ عَيْبَ قَائِي : جَبَانَ الْكَلْبِ مَهْزُولُ الْفَصِيلِ (١)

فانه ينتقل من جبن الكلب عن الهرير في وجه من يدنو من دار من هو بمرصد الى كونه مقصد اذان واقاص ، ومن ذلك الى انه مشهور بحسن قرى الاضياف ن وكذلك ينتقل من هزال الفصيل الى فقد الأم ، ومنه الى قوة الداعي الى نحرها لكمال عناية العرب بالنوق لاسيما " المتليات " ومنها الى صرفها الى الطباخ ومنها الى أنه مضياف .

ومن هذا النوع (البعيد) قول نصيب : (٢)

يَعْبُدُ الْعَزِيزُ عَلَى قَوْمِهِ : غَيْرُهُمْ مِنْ ظَاهِرِهِ
فَبَابِكَ أَسْهَلَ أَبْوَابِهِمْ : وَدَارَكَ مَا هَوْلَ عَامِرِهِ
وَكَلْبِكَ أَيْسَسَ بِالزَّائِرِينَ : مِنْ الْأُمِّ بِالْإِنَّةِ الزَّائِرَةِ

فانه ينتقل من وصف كلبه بما ذكر الى أن الزائرين معارف عنده ، ومن ذلك الى اتصال مشاهدته اياهم ليلا ونهارا ، ومنه الى لزومهم سدته ، ومنه الى تسنى مباحثهم لديه من غير انقطاع ، ومنه الى وفور إحسانه الى الخاص والعام ، وهو المقصود .

ونظيره قول الآخر : (٣)

يَكَادُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الضَّيْفَ مَقِيلًا : يَكَلِّمُهُ مِنْ حَبٍّ وَهُوَ أَعْجَمُ

وقول " ابن هرمة " : (٤)

لَا أُمْتِعُ الْعُودَ بِالْفَصَالِ ، وَلَا : ابْتِغَاءَ إِلَّا قَرِيبَةَ الْأَجَلِ

١-راجع الايضاح جـ ١ / ٥٩ / ٤٦٠ (والمتليات : التياق وراءها أتلاها - أي أولادها والمفرد (تلو) بكسر التاء وسكون اللام .

٢- راجع الايضاح جـ ١ / ٤٦٠

٣- السابق - والبيت لابن هرمة - أو النابغة الجعدي (ملس ٤٦٠)

٤- السابق - والبيت لابن هرمة - والعُود : النوق حديثة التناج واحداثها علف . والفصال : جميع فصيل . ٢٨٠/٢٨٠

فانه ينتقل من عدم امتاعها إلا أنه لا يبتغى لها فصالتها لتانس بها ، وتستمتع بلبنها ، ومن ذلك الى نحرها ، وكذا قرب الأجل ، ينتقل منه الى نحرها ، ومن نحرها الى أنه مضيق .

ومنه قول " أبى الطيب المتنبى " ، كناية عن " الكذب " : (١)

تَشْتَكِي مَا اسْتَكَيْتَ مِنْ أَلَمِ الشَّوِّ : قِي إِلَيْهَا ، وَالشَّوْقُ حَيْثُ النُّحُولُ

وكذلك قول " أبى تمام " : (٢)

فَإِنْ أَنَا لَمْ يَحْمَدَكَ عَنِّي صَاغِرًا : عَدُوُّكَ ، فَأَعْلَمَ أَنَّنِي غَيْرُ حَامِدٍ

ومعناه إن لم أكن أجيد القول فى مدحك ، حتى يدعو حسنه عدوك ، الى أن يحفظه ، ويلهج به صاغرا ، فلا تعدنى حامدا لك بما أقول فيك ، فكنى بحفظ عدو الممدوح مدحه له عن إجادته القول فى مدحه .

وكذا قول من يصف راعى ابل أو غنم . (٣)

ضَعِيفَ الْعَصَا ، بِلَايِ الْعُرُوقِ تَرَى لَهُ : عَلَيْهَا إِذَا مَا أَجْدَبَ النَّاسُ إصْبَعًا

والغرض من قوله " ضعيف العصا " كناية عن حسن الرعية ، والعمل بما يصلحها ، ويحسن أثره عليها ، أما عروقه البادية ، كنى بها عن الجهد الذى يبذله ، والسعى الذى يكابده فى سبيل إطعامها ، والرحلة بها وحمايتها . وقد كنى عن هذا كله بآثر إصبعه على عصاه ، وقد دأب على القبض عليها فى شذات رحلاته ، وذهابه ، وإيابه ، جريا وراء الكلا ، وبحثا عن المراعى هنا وهناك .

ومن ذلك أيضا قول " أبى ذؤيب الهذلى " فى وصف فرس (٤)

فَصَرَ الصَّبُوحَ لَهَا فَشَرَجَ لَحْمَهَا : يَأْتِيهِ ، فَهِيَ تَتَوَخَّ فِيهَا الْأَصْبُعُ

١ - راجع الإيضاح جـ ١ / ٤٦١

٢ - راجع الإيضاح جـ ١ / ٤٦١ - وصاغرا بمعنى مرغما ذليلا (وهو " حال " من عدو)

٣ - راجع الإيضاح جـ ٢ / ٤٦٢

٤ - أبو محمد عبد الله البطليرسى : الاقضاء فى شرح ألب الكتاب / جـ ٣ / ٢٩٦

فقد كنى عن سمنها وامتلانها باللحم بقوله : " تَنَوَّحُ فِيهَا الْإِصْبَعُ " إذ ان صاحبها سقاها اللبن ، وقصر عليها الصبوح منه ، واختصها به حتى قويت وكثر لحمها وسمنت .

ومنه قبل " أبى نواس " فى ممدوحه :

فَمَا جَارَهُ جُودٌ وَلَا حَلَّ دُونَهُ : وَلَكِنْ يَصِيرُ الْجُودُ حَيْثُ يَصِيرُ

فانه كنى عن جميع الجود بأن نكره ، ونفى ان يجوز ممدوحه ويحل دونه فيكون متوزعا ، يقوم منه شيء بهذا ، وشيء بهذا ، وعن إثباته له بتخصيصه بجهته بعد تعريفه باللام التى تفيد العموم ، هذا قول السكاكى .

وقيل : كنى بالشرط الأول عن اتصافه بالجود ، وبالثانى عن لزوم الجود له لا يفارقه فى كل حال ، وفى كل زمان ومكان . (١)

وكقولهم : " مثلك لا يبخل " قال الزمخشري : نفوا البخل عن مثله ، وهم يريدون نفيه عن ذاته ، قصدا للمبالغة فى ذلك ، فسلخوا به طريق الكناية ، لأنهم إذا نفوه عن يمد سده ، وعن هو على أخص أوصافه ، فقد نفوه عنه . (٢)

وعليه قوله تعالى : " ليس كمثله شيء " (٣) على أحد الوجهين وهو ألا تجعل الكاف زائدة ، قيل : وهذا غاية لنفى " التشبيه " إذ لو كان له مثل لكان لمثله شيء (يماثله) ، وهو ذاته تعالى ، فلما قال : " ليس كمثله " دل على أنه ليس له مثل . (٤)

ويقول صاحب الدلائل فى قوله تعالى : ليس كمثله شيء " : ان الجر فى " المثل " مجاز ، لأن أصله النصب ، والجر حكم عرض لها من أجل زيادة الكاف . (٥)

فالكاف زائدة فى " الكلام " ، والأصل ليس مثله شيء (٦) ولا تقول زائدة فى " مثل " ، إذ ليس للحرف على الانفراد معنى ، ولا تعدده وحده كلمة . (٧)

١ - راجع الايضاح / ج ٢ / ٤٦٣ / ٤٦٤

٢ - الايضاح ج ١ / ٤٦٤

٣ - الشورى / ١١

٤ - الايضاح / ج ١ / ٤٦٤ / ٤٦٥

٥ - الدلائل / ٤١٧ / ٤١٨

٦ - الدلائل / ٤٢٠

٧ - الدلائل ٤٢١

ومن الكناية عن النسبة أو الإضافة قول " الشَّنْفَرَى الْأَزْدَى " الشاعر الجاهلى فى وصف امرأة بالعفة : (١)

يَبِيتُ بِمَنْجَاءٍ مِنَ اللَّوْمِ بَيْتُهَا : إِذَا مَا بَيَّوتَ بِالْمَلَامَةِ حَلَّتِ

فانه نبه بنفى اللوم عن بيتها على انتفاء أنواع الفجور عنه ، وبه على براعتها منها ، وقال : " يبيت " دون " يظل " لمزيد اختصاص الليل بالفواحش ، ولكى يجعلها متفردة بالعفاف ، والأدب ، وبعد اللوم عنها ، فقد عرض قائلا : " إذا ما بيوت بالملامة حلت " وفى هذا نسبة العفاف لها وتخصيصه إياها به فى وقت قل فيه العفاف على الناس حينئذ ، بحيث حلت الملامة بيوت كثيرة ، وبقي بيتها ناجيا عن اللوم بعيدا عن القول والقال .

هذا ، وتتفاوت الكناية - كما هى عند السكاكى ، إلى تعريض ، وتلويح ، ورمز ، وإيماء ، وإشارة . (٢)

فاذا كان بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط كما فى " كثير الرماد " وأشباهه ، فالمناسب أن تسمى " تلويحاً " لأن التلويح هو أن تشير إلى غيرك عن بعد . (٣)

أما إذا كان فيها نوع من الخفاء ، فالمناسب أن تسمى " رمزا " لأن الرمز هو أن تشير إلى قريب منك على سبيله الخفية ، قال :

رَمَزْتُ إِلَى مَخَافَةٍ مِنْ بَعْلِهَا : مِنْ غَيْرِ أَنْ تُبْدَى هُنَاكَ كَلَامَهَا . (٤)

أما اذا لم تكن هناك وسائط ، وكانت قريبة ، فالمناسب أن تسمى " إيماء " و " إشارة " كقول " أبى تمام " يصف إبلا:

أَبِينَ فَمَا يَزْرَنُ يَمُوى كَرِيم : وَحَسْبُكَ أَنْ يَزْرَنَ أَبَا سَعِيدٍ (٥)

ثم قال : والتعريض كما يكون " كناية " قد يكون مجازا ، كقولك " أذيتنى فستعرف " - وأنت لا تريد المخاطب ، بل تريد إنسانا معه ، وإن أردتهما جميعا كان " كناية " (٦)

- ١- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٥
- ٢- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٦
- ٣- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٦
- ٤- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٦
- ٥- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٧
- ٦- الإيضاح / ج ١ / ٤٦٧

أما صاحب " الطراز " يحيى بن حمزة العلوى اليمنى (٧٤٩ هـ) فقد أبطل ما قاله " ابن الأثير " عن نفسه تعريفاً للكناية ، إذ قال " ابن الأثير " : " الكناية هي كل لفظ دال على معنى يجوز حمله على جانبى الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز " (١) وهو فاسد عند صاحب الطراز لأوجه ثلاثة :

أما الأول : فلأن ظاهر كلامه (معنى) يجوز حمله على جانبى الحقيقة والمجاز يدل على أن المحمول معنى واحد على جهة الحقيقة والمجاز ، وهذا خطأ ، فإن المعنى الواحد لا يجوز أن يكون حقيقة ، ومجاز لاجتماع النفي والإثبات فيه ، بل الحق فى " الكناية " أنهما معنيان ، أحدهما حقيقة ، والآخر مجاز ، لأن قولنا : " فلان كثير رماد القدر " هو بأصله دال على كثرة الرماد ، وبمجاهة على كرم الموصوف لكثرة ضيفانه.

والثانى : لأن قوله : " بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز " يدخل فيه التشبيه ، فانه لا بد من اعتبار أمر جامع ، بخلاف الكناية ، فإنها لا تنفقر الى ذكر الجامع ، فاعتبار قيد الوصف الجامع يدخلها فى التشبيه ، ويخرجها عن حقيقتها .

والثالث : لأن ما ذكره يبطل " بالاستعارة " فى مثل قولنا : فلان أسد " فان قولنا : " أسد " كما يدل بحقيقته على السبع ، فهو دال بمجاهة على الشجاعة فيجب دخوله فى حد الكناية . (٢)

والمختار الصحيح " عند العلوى " أن يقال : " هي اللفظ الدال على معنيين مختلفين حقيقة ، و " مجاز " من غير واسطة ، لا على وجه التصريح . "

١ - الطراز ج ١ / ٣٧٢ والمثل السابق ج ٣ / ٥٢

٢ - الطراز ج ١ / ٣٧٢ / ٣٧٣

ويفسر مراده بهذه القيود قلنا: " اللفظ الدال " يحترز به عن " التعريض " (١) ، فانه ليس مدلولاً عليه بلفظ ، وإنما هو مفهوم من جهة الإشارة والفحوى ، وقلنا : " على معنيين " يحترز ، عما يدل على معنى واحد .

فانه ليس كناية ويدخل فيه اللفظ المتواطىء ، كرجل وفرس ، واللفظ المشترك كقولنا قراء ، وشفق ، فانهما دالان على معنيين . وقلنا : " مختلفين " يخرج عنه المتواطىء ، فان دلالاته على أمور متماثلة ، وقلنا : " حقيقة ومجاز " يحترز به عن اللفظ المشترك ، فان دلالاته على ما يدل عليه من المعاني على جهة الحقيقة لا غير ، وقلنا " من غير واسطة " يحترز به عن التشبيه ، فانه لا بد فيه من أداة التشبيه ، أما ظاهرة وإما مضمرة ، وقلنا : " لا على جهة التصريح " يحترز به عن الاستعارة ، فان دلالتها على ما تدل عليه من جهة صريحها ، أما من " غير

١- التعريض : هو اللفظ الدال على الشيء من جهة المنطوق ، أى مدلول عليه من جهة السياق ، وقرائن الأحوال ، لا بالوضع الحقيقي ، ولا المجازي ، أو هو تذكر شيئاً تدل به على شيء لم تذكره ، كما يقول المحتاج للمحتاج إليه : جنتك لأسلم عليك ، ولانظر وجهك الكريم ، ولذلك قالوا : " وحسبك بالتسليم منى تقاضيا " وكأن إمالة الكلام الى عرض (أى الى جانب) يدل على الغرض والقصد ، ويسمى " التلويح " لأنه يلوح منه ما يراد به .
(راجع الكشف ج ١ / ٢١٥) والمثل السائر ج ٣ / ٧٢

فالزمخشري إذن جعل التعريض مدلولاً عليه بالسياق ، وقرائن الأحوال وليس داخلاً في دلالة الالفاظ حقيقة أو مجازاً ، فضلاً عن أنه لا يدل على الطلب مباشرة ، ولكنه تعريض بالطلب ، ومن ثم قيل له " التعريض " لما كان المعنى مفهوماً من عرضه (وعرض كل شيء جانبه)

وقد ورد التعريض في القرآن الكريم كثيراً بأحوال الكفرة تهكما بهم ، واسقاطاً لمنزلتهم ، وحطاً من قدرهم ، وموضعها دقيقة تستخرج بالفكر الصافي والاحساس البلاغي المرفه .

ومما جاء منه في القرآن الكريم قوله تعالى : قالوا أنت فتحت هذا بالهتنا يا ابراهيم ، قل : بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم ان كانوا ينطقون " . وهذا من " معاريض " الكلام ، ولطائف هذا النوع لا يتغلغل فيها إلا أذهان الراضية من علماء البيان ، والقول فيه : أن قصد ابراهيم عليه السلام لم يكن الى أن ينسب الفعل الصادر عنه الى الصنم ، وإنما قصد تقريره لنفسه ، وإثباته لها على أسلوب تعريضي يبلغ فيه غرضه من الزامهم الحجة وتبكيتهم .
(الكشف ج ٣ / ٩٨) والأنبياء ٦٢ وانظر ابن الأثير في المثل السائر ج ٣ / ٧٢ - تراه يكرر كلام الزمخشري وأمثله عن التعريض .

ويقول الزمخشري في قوله تعالى : " قال الملأ الذين كفروا من قومه ما نراك إلا بشراً مثلاً وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي وما نرى لكم علينا من فضل بل نظنكم كاذبين " .

فقوله : " ما نراك إلا بشراً مثلاً " تعريض بأنهم أحق منه بالنبوة ، وأن الله لو أراد أن يجعلها في أحد من البشر لجعلها فيهم ، فقالوا : هب أنك واحد من الملأ وموازي لهم في المنزلة فما جعلك أحق منهم ، ألا ترى الى قولهم : " وما نرى لكم علينا من فضل " .
(الكشف ج ٢ / ٣٠٤) الأعراف ٦٦ - وراجع المثل السائر ج ٣ / ٧٧

قرينة " كدلالة الأسد على الحيوان ، وإما مع " القرينة " كدلالة الأسد على الشجاع ، فكلاهما مفهوم من جهة التصريح ، بخلاف الكناية ، فإن " الجماع " ليس صريحا من قوله تعالى : " فاتوا حرثكم " إنما هو مفهوم على جهة " التبع " ، كما دلت عليه بحقيقتها ، فهذا هو الحد الصالح لتقرير ماهية الكناية .
(١)

ثم يفسر " العلوى " تعريفه فارقا بين " الكناية والاستعارة " بقوله : إذا قلت : جاءني الأسد ، ورأيت أسدا ، فهذا وما شاكله تجوز بالاستعارة ، فأنت إذا أطلقت به فالمراد به حقيقته ، وهو المبع ، فلا تحتاج فيه الى قرينة ، فهما بالحقيقة وضمان ، أحدهما " مجاز " والآخر " حقيقة " (٢) فمتى أفاد الحقيقة فإنه لا يفيد المجاز ، ومتى أفاد المجاز لا يفيد الحقيقة ، بخلاف الكناية ، فإنها إذا أطلقت فالمعنيان أعنى (الحقيقة) ، (والمجاز) مفهومان معا عند إطلاقهما .

ومثاله قولنا : " فلان كثير رماد القدر " فانك قد استعملت هذه الألفاظ في معانيها الأصلية ، وغرضك في إفادة كونه كثير رماد القدر إفادة معنى آخر يلزمه ، وهو " الكرم " فكثر الرماد مراده ، وما يترتب عليها من الكرم مرادا أيضا .

وهكذا في قوله تعالى : " أو لامستم النساء " فانك قد أفدت به موضوعه " اللغوى " بالأصالة - لكنه قصد به معنى آخر وهو " الجماع " فهما مفهومان عند الإطلاق ، لكن أحدهما حقيقة ، والآخر مجاز . (٣)

إلا أن " فخر الدين الرازى " - المشهور عند عدد من الناس " بابن الخطيب " أو " ابن خطيب الري " المتوفى في ٦٠٦ هـ (٤) أنكر كون الكناية مجازا وجعلها من باب الحقيقة (٥) إذ زعم أن الكناية عبارة عن أن تذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانيا هو المقصود ، ومثاله في زعمه : أنك إذا قلت " فلان كثير رماد القدر " فانك تريد أن تجعل حقيقة كثرة الرماد دليلا على كونه جوادا ، فأنت

١- الطراز / ١ - ٣٧٣ / ٣٧٤

٢- لا ينبغي الأخذ بأن الحقيقة مراده في الأسلوب الاستعاري ، لأن القرينة مأتية من ارادة المعنى الحقيقي أو الأصلي ، لذلك لا يمكن حمل (أسد) على المعنى الحقيقي في أسلوب الاستعارة ، فالحقيقة تراد مع الوضع الأصلي إذا فلا مجاز ولا استعارة ، أما في المجاز فالمراد هو المعنى المجازي فقط بدليل القرينة . وكان حربا بالطوى أن يأتى بمثلين : الأول (رأيت أسدا فالوضع والحقيقة هنا هي المرادة ، والثاني (سلمت على أسدا) والمراد مجاز العبارة وهو الرجل الشجاع .

٣- الطراز / ١ - ٣٧٦ / ٣٧٧

٤- راجع ترجمة حياته في مؤلفه (نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز) ص ٨

٥- راجع نهاية الإيجاز / ص ٢٧٢

قد استعملت هذه الألفاظ في معانيها الأصلية ، وغرضك في افادة كونه كثير الرماد معنى يلزم الأول ، وهو الكرم ، فإذا وجب في الكناية اعتبار معناها الأصلي لم يكن مجازاً أصلاً . (١) يعنى بذلك أن المعنيين حقيقتان .

وقد افسد " العلوى " هذا الرأى لأمريين :
أما أولاً : فلأن حقيقة المجاز ، ما دل على معنى خلاف ما دل عليه بأصل وضعه ،
ففى قوله تعالى : " أو لا مستم السماء " فإن الحقيقة فى الملامسة هى مماسة الجسد للجسد ، ودلالة المماسه على الجماع ليس بأصل الوضع ، وهذه هى فائدة المجاز .

وأما ثانياً : فلأن الكناية قد دلت على معناها اللغوى الذى وضعت من أجله ، فبعد ذلك لا يخلو حالها ، إما أن تدل على معنى مخالف لما دلت عليه بالوضع أم لا ، فإن لم تدل فلا معنى للكناية ، وإن دلت عليه وجب القول بكونه مجازاً ، لما كان مخالفاً لما دلت عليه بالوضع ، والعجب من " ابن الخطيب " حيث أنكر كون الكناية مجازاً ، واعترف بكون الاستعارة مجازاً ، وهما سيان فى أن كل واحد منهما دال على معنى يخالف ما دل عليه بأصل وضعه . (٢)

ثم ينتهى " العلوى " إلى تفرقة بين الكناية والاستعارة بقوله :
والحق الذى لا غبار على وجهه ، أن الكناية مخالفة للاستعارة ، وإن كانتا معدودتين من أودية المجاز والتفرقة بينهما تقع فى أوجه ثلاث :
أولاً : من جهة العموم والخصوص فإن " الاستعارة " عامة ، والكناية خاصة ،
ولهذا فإن كل " استعارة " فهى كناية ، وليس كل " كناية " استعارة

ثانياً : أن الكناية يتجاذبها أصلان ، " حقيقة " و " مجاز " وتكون دالة عليهما معا عند الإطلاق ، بخلاف " الاستعارة " فإن لفظ الأمد يستعمل فى الشجاع فيكون دالاً عليه مجازاً ، فأما الكناية فهى دالة على " الحقيقة والمجاز معا " عند الإطلاق

وثالثهما : هو أن لفظ " الاستعارة " صريح ، ودالاتها على ما تدل عليه من الحقيقة والمجاز على جهة " التصريح " بخلاف " الكناية " فإن دالاتها على معناها المجازى ليس من جهة التصريح بل من جهة (الكناية) . (٣)

١- السابق / ٢٧٢

٢- الطراز / ج ١ / ٢٧٥ / ٢٧٦

٣- الطراز / ج ١ / ٢٧٨ / ٢٧٩

ثم يتساءل (العلوى) عن أى وجه يكون التعويل فى اشتقاق اسم الكناية ، هل يكون من الستر ، أو يكون اشتقاقها من " الكنية " ؟

والإجابة : الأمران محتملان فيها ، أما اشتقاقها من " الستر " فهو ظاهر ، لأن المجاز مستور بالحقيقة حتى يظهر بالقرينة ، فالحقيقة ظاهرة ، والمجاز خفى ، وأما اشتقاقها من الكنية فهو ممكن أيضا ، لأن الرجل اذا كان اسمه محمدا ، فهو كالحقيقة فى حقه ، لأنه هو الموضوع بازائه أولا ، أما قولنا : " أبو عبد الله " فانه أمر طارئ بعد جرى محمد عليه لأنه كأنهم لا يطلقونه عليه إلا بعد أن صار له ابن يقال له : عبد الله ، فهذا قلنا بأنه كنية ، لما كان موضحا للاسم ، وكاشفا عنه . (١)

نستطيع بعد هذا التحقيق أن نقول : أن التفرقة بين " الاستعارة " والكناية " تقع من أوجه عدة فيما ذهب اليه " ابن الأثير " وصاحب الطراز من بعده :
أولا : الكناية جزء من الاستعارة ، فان الاستعارة لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المستعار له ، وكذلك الكناية ، فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر المكنى عنه ، ونسبتها إلى الاستعارة نسبة " خاص " الى " عام " ، فكل استعارة كناية ، وليس كل كناية استعارة .

ثانيا : الاستعارة لفظها صريح ، والصريح هو ما دل عليه ظاهر لفظها ، والكناية ضد الصريح ، لأنها عدول عن ظاهر اللفظ .

والحقيقة أننى لا أفهم ماذا يقصد العلوى بأن الاستعارة لفظها صريح ، والكناية ضد الصريح ، لأنها عدول عن ظاهر اللفظ ! ، فكلاهما عدول ، والعدول فى الاستعارة لا يقصد من ورائه إلا المجاز والحقيقة غير مراده ، ثم إن العدول فى الكناية عدول إلى المجاز مع إرادة الحقيقة ، أو المعنى الأصلي أيضا بدليل أنه قال فى ثالثا : (٢)

الكناية تحمّل على جانبى الحقيقة والمجاز عند إطلاقها ، خلافا للاستعارة التى لا تحمّل على غير " المجاز " ، أما الحقيقة فغير مرادة أصلا (بدليل القرينة)

هذا ، والكنائيات عنده كلها " تمثيل " و " المماثلة " فيها تقل وتزداد تبعا للأفراد والتركيب فتقل فى المفرد ، وتزداد فى المركب .

١- الطراز ج ١ / ٣٧٩

٢- المثل السابق / ج ٣ / ٤٩ وما بعدها + ص ١٨٠ - وراجع جوهر الكنز لابن الأثير تحقيق د/ زغلول سلام ص ١٠١

ألا ترى إلى قوله تعالى : " ان هذا أخى له تسعة وتسعون نعمة ولى نعمة واحدة " فقد أراد الإشارة الى النساء ، فوضع لفظا لمعنى آخر ، وهو النعاج ، ثم مثل به النساء .

تعقيب :

أما قول العلوى وابن الأثير بأن الكنايات كلها " تمثيل " ففيه نظر ، مع أن الكنايات أنواع ، منها كناية المجاورة ، ومنها كنايات الإرداف ، لذلك يرى الدكتور محمد فياض أن الكناية أعم من الاستعارة لأخذها من المثل ، ومن المجاور ، ومن الرفض ، وغير ذلك مما له أدنى ملائمة بالمعنى عنه ، أما الاستعارة فهي مقصورة على المثل لا غير .

لذلك لم يبعد " ابن الأثير " فى ربط الكناية بالاستعارة ، وعدها جزءا منها ، ولكنه أبعد فى عد الكناية بكل أنواعها كنايات مماثلة منتهيا الى أن الاستعارة أعم من الكناية ، مع أن الاستعارة كما قلنا مقصورة على المثل فقط .

فعندما تقول العرب : " أخى وأخوك أينما أبطش " يريدون أنا وأنت نصطرع فننظر أينما أشد ؟ ، كنى بأخيه عن نفسه ، لأن أخاه كنفسه ، وتكنيتهم عن المرأة باللباس ، والبيضة ، والنعجة ، وغيرها إنما حمل على " المماثلة " وكذلك كثير من الأفعال .

ومن هذا المنطلق فكل استعارة " كناية " " مماثلة " ، وليس كل كناية استعارة ، لأن الكناية كما قلت تنسحب على كناية " المماثلة " ، أو " الإرداف " ، أو " المجاورة " (١)

وبعامة ، فإن الكلمات واسعة المدلول صالحة إذن لأن يكنى بها عن جملة أفعال أو صفات ، مما يفيد نوعا من الإيجاز والبلاغة .

ولعلنا نجد الدليل على ذلك عند " الزمخشري " (٢) فقد أطلقت الكناية عنده على " المجاز المرسل " الذى علاقته " المجاورة " ، فالتعبير عن الإنسان بثوبه من المجاز المرسل . فى قوله تعالى : " وثيابك فطَّهر " (٣) والعلاقة هنا هى المجاورة ، كذلك الغائط ، والخلاء ، والنحو ، وغيرها لا يمكن أن تحمل على غير المجاورة .

١- راجع للدكتور محمد فياض : الكناية - من ص ٨٣ - ٨٤

٢- الكشف / ج ١ / ٧٦

٣- المذخر / ٤

كذلك الأمر في قوله تعالى : " ويوم يعرض الظالم على يديه " (١) فعرض اليمين ، كناية عن الغيظ والندم ، والحصرة ، لأنه من روائفها ، وهكذا .

أما قضية اللازم والملزوم التي لهج بها عبد القاهر ، وفخر الدين الرازي عندما قال : أعلم أن السبب في كون الكناية أبغ من الإفصاح ، هو أن الكناية ذكر الشيء بواسطة ذكر لوازمه ، ووجود اللازم يدل على وجود الملزوم ، وهذا أوقع في النفس من ذكر الشيء من غير دليله . (٢)

فهى من المصطلحات المنطقية التي أغرقت الكناية في ضبابها ، وغموضها ، فضلا عن أن هذا الحد الذى حدث به الكناية لا يعدو أن يكون قسما من أقسامها ، ونوعا من أنواعها لا أكثر ، وهى كناية " الرُفْء " لا غير . (٣)

قصارى القول :

الكنايات بدلائل فردية ، واجتماعية ، والمجتمع هو الذى أشعر الفرد بالحاجة إليها ، ولولاه ما كانت هناك الفاظ يضطر الفرد إلى العدول عنها ، وإيجاد البدائل لها ، وهى تقل في مجالس اللهو ، وتزيد في مجالس الجد ، كمجالس العلم والوعظ ، وغيرها من مجالس الحشمة والوقار ، إنها لغة الأناقة ، واللياقة ، والحشمة ، والوقار .

هى إذن كما قلنا ربيبة العرف الاجتماعي ، كالأمثال السائرة ، أما " الاستعارة " فهى فردية وليست اجتماعية ، وإن استحسناها غير الذين ابتدعوها ، فالألغة الشعبية أو الاجتماعية في الكناية أوضح بكثير مما هى عليه في الاستعارة ، أن لم تكن ميزة الكناية دون الاستعارة ، والاستعارة إذن أدخل من الكناية في الإبداع الفردى والخيال الخاص ، ولهذا تظل الاستعارات وقفا على أصحابها ومن ماتلهم من أفراد المجتمع ولا تشيع شيوع الكنايات ، لأنها أى " الاستعارة " قائمة على الخيال الفردى والتصور الخاص . (٤)

وفي النهاية نقول :

لم يعد هناك خلاف في حقيقة التعبير الكنانى أو مجازيته ، فاحتمالها للحقيقة والمجاز خير ما يمكن استخلاصه من كلام الأصوليين (٥) ، فكيف يمكن أنت تكون الكناية حقيقة وهى تعبير غير مباشر ؟ وكيف يمكن أن تكون مجازا مع احتمالها للحقيقة وامكان الوقوف عندها دون تجاوزها إلى ما يفنى إليه معنى ظاهر اللفظ ؟ فإذا كانت الكناية معنى المعنى ، فإن لفظها محتمل للمعنى ، ومعنى المعنى فى الوقت

١ - الكشف / ج ٣ / ٢١٨ - الفرق ٢٧

٢ - نهاية الإيجاز في دراية الأعجاز / ٣٧٣

٣ - د . محمد جابر فياض / الكناية / ٧٨ وما بعدها .

٤ - راجع للدكتور محمد فياض / الكناية / ص ٨٣

٥ - السابق / ٨٤

نفسه ، فمن وقف على المعنى فهو فى إطار الحقيقة ومحيطها ، ومن انتهى إلى معنى المعنى فقد تجاوز الحقيقة والتعبير المباشر .

سياق الكناية هو ممكن دلالاتها :

ومن الكنايات عن الصفة مما لفت نظر يحيى بن حمزة العلوى مرتبطا بنظام العبارة ، وعلائق السياق مما يجدر أن نورده هنا ، الكناية عن " البخل " فى قول الشاعر :

قَوْمٌ إِذَا اسْتَبَّحَ الْأَضْيَافَ كَلَّبَهُمْ : قَالُوا لَأَمِيَّهُمْ : يُولِي عَلَى النَّارِ (١)

وقد أورد العلوى هذا الشاهد ضمن الشواهد التى ناقش من خلالها مظاهر التوفيق فى الاختيار بين المعنى الأساسى الذى يقدمه النظام النحوى ، والمفردات الملائمة .

ولعل " يحيى العلوى " فى بحثه سياق الكناية فى البيت كان متأثرا بكلام عبد القاهر عن النظم الذى هو ضرب من " الاختيار " بين العلاقات النحوية ، أو المعانى النحوية والمفردات اللغوية الذى يصيب فيه المتكلم توفيقا يتلائم مع الغرض الذى من أجله سبق الكلام . (٢)

وما هذا " الاختيار " إلا الجانب " الإبداعي " الذى يقع على عاتق الشاعر ، وهو بطبيعة الحال غير محصور ، وهو متجدد أبدا باستعمال اللغة ، ولا ينفذ ولا ينتهى ، ويختلف فيه شاعر عن آخر ، وقد قالوا عنه :
انه يجب مراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ المفردة ، والجمل المركبة حتى تكون أجزاء الكلام متلائمة أخذ بعضها بأعناق بعض ، وعند ذلك يقوى الارتباط ، ويصفو جوهر نظام التأليف ويصير حاله بمنزلة البناء المحكم المرصوص متلائم الأجزاء . (٣)

يقول " العلوى " فى إطار تعليقه على البيت وضمن رؤيته لنظام اللغة وتفاعل مفرداتها مع الغرض الذى قصده الشاعر من وراء هذه الكناية :

فتأليف هذا البيت مشتمل على نهاية الهجاء حتى لا تكاد لفظه من ألفاظه إلا ولها حظ

١- الطراز / ج ٢ / ٢٢٤ / ٢٢٥

٢- راجع الدلائل / ٨٢ / ٨٣ / ٨٦ / ٨٧ / ٩٣ / ٩٦ / ٩٧

٣- راجع الطراز / ج ٢ / ٢٢٤ / ٢٢٥

فى الذم والنقص لهؤلاء ، ولكن كيف عبر الشعر هنا عن المعنى من خلال وسائطه اللغوية ونظامه النحوى ؟ لقد عبر عن ذلك بدلالة أنهم أعراب جفاة ليس لهم ثروة ، ولا تمكن ، فلا يالفون شيئا من مكارم الأخلاق ، ثم يوضح السر فى اختيار (إذا) دون غيرها من أدوات الشرط بقوله : " ثم انه أتى بهذا الذى تؤذن بالشرط المؤقت المعين ليدل به على أن الأضياف لا يعتادونهم إلا فى الأوقات القليلة ، ثم انه أتى " بسين الاستفعال " لتؤذن أن كلبهم ليس من عادته النباح ، وإنما يقع ذلك على جهة الندرة ، لإنكاره الضيف ، وأنه لا عهد له بهم ، ثم جاء " بالأضياف " على جمع القلة ، لما كانوا لا يقصدهم كل أحد ، وفيه دلالة أيضا على أن كلبهم لا ينبج إلا بالاستنباح لهزاله وقلة قوته من الجوع والضعف ، ثم أفرد الكلب ليدل على أنهم لا يملكون سواه لحقارة الحال وكثرة الفقر ، ثم انه أضاف الكلب إليهم استحقاقا لحالهم ، ثم انه أتى " بقالوا " ليعرف من حالهم أنهم لا خادم لهم يقوم مقامهم فى ذلك ، وأنهم يباشرون حوائجهم بأنفسهم ، ثم جعل القول منهم مباشرة لأهم ليدل على أنه لم يكن هناك من يخلفها من خادمة وغيرها فى إطفاء النار ، فأقام أهم مقام الأمة والخادمة فى قضاء الحوائج لهم ، ثم جعلهم قائلين لما يستتكر من لفظ البول لأن ذكره يشعر بذكر مخرجه من العورة فى حق الأم ، فلم يكن هناك حشمة لهم ولا مروءة فى إضافة ما أضيف إليها من ذلك ، ثم قال : " على النار " وفيه دلالة على ضعف نارهم لقلة زادهم ، وأنه يطفئها بوله ، وأنها انما أمرت بذلك كى لا يهتدى الأضياف إليهم ، ولا يعرفوا مكانهم ، ثم أتى بلفظة (على) ولم يقل فوق النار ليدل بحرف الاستعلاء على أنها قصدت حقيقة الاستعلاء بالبول قائمة من غير مبالاة فى التستر ، ولا مروءة فى تغطية العورة . (١)

والحقيقة التى يمكن أن نضيفها إلى ما سبق من كلام العلوى ونظراته المسددة إلى سياق الكناية وحسن النظم بين الألفاظ والتراكيب فيها ، أن الكناية هنا ليست مجرد كناية عن صفة أو موصوف وإنما هى كناية عن النسبة أو الإضافة وقد تداخلت الصفة مع الموصوف بحيث لا نستطيع التفرقة بينهما ، فهما فى علاقة جدلية لا تنفك صلتها والتحامهما ، بحيث يجوز لنا أن نسمى البخل باسم مَن وصِفُوا به ، كما يجوز لنا العكس ، فلقد تداخل الطرفان بحيث لا ندري من خلال ذواتهما واتحادهما إلى أى الطرفين يمكن أن نركن فى تسمية هذا النوع من الكناية ، وها هو ذا السبب فى رأى الذى حدا بالبلاغيين إلى جعل الكناية ثلاثة أقسام ، محددين القسم الثالث باسم الكناية عن النسبة أو الإضافة ، تلك التى يصعب توجيه المقصود منها إلى الصفة أو إلى الموصوف .

الباب الثالث

الاستعارة بين قضايا النقد الأدبي

الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية .

الفصل الثاني : الاستعارة والخيرال

الفصل الثالث : قيمة الاستعارة .

الفصل الأول

الاستعارة والصورة الشعرية

الاستعارة والصورة في النقد العربي القديم :

هل الشعر بوزنه وقافيته وحسب ، هل بما يحمل من معان وفكر حياتية ؟ - لقد وقف ناقد مثل الجاحظ ليجيب عن هذه التساؤلات ، وذلك عندما رأى أن رواة اللغة يشايعون المعنى ، ويحفلون به ، ولم يلتفتوا إلى جمال الصياغة وحسن العبارة ، وعلى رأسهم « أبو عمرو الشيباني » الذي نعى عليه أبو عثمان (٢٥٥ هـ) استحسانه لمعنى بيتين هما :

لا تحسبن الموتَ موتَ الهلى فإنما الموتُ سؤالُ الرجال
كلاهما موتٌ ، ولكننا لننزعُ من ذلكَ لئلا نسؤال

بقوله :

« وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى ، والمعانى مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي ، والقروي ، وإنما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك ، فإنما الشعر صياغة ، وخبر من النسيج ، وجنس من التصوير » (١) .

ويقول في ذلك أيضاً :

(١) الجاحظ : الميوان ح ٢ / ١٢١ / ١٣٢ .

« ورايت عامتهم - يعنى الكتاب - قد طالت مشاهدتى لهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة ، والمعانى المختبة ، وعلى الألفاظ العذبة ، والنماذج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له ماء ورونق » (١) .

إذن فالجاحظ كان يقصد إلى « الصورة الأدبية » من خلال عنايته بالصياغة ، والنقاد الأول جعلوا كالمواضعة بينهم أنه يقولوا « اللفظ » ، وهم يريدون « الصورة » التى تحدث فى المعنى والخاصة التى حدثت فيه .

على أن كثيراً ممن نادوا بتقديم المعنى على اللفظ لم يهتموا بالألفاظ ، ولم يفضوا من شأنها ، بل جعلوها كالمعارض ، « وكم من معنى حسن قد شهن بمعرضه الذى ابرز فيه ، وكم من معنى حسن قد ابتذل على معنى قبيح البسه » (٢) .

لقد عنى الجاحظ « بالصياغة » ، وكان قصده إلى اللفظ قصداً إلى « الصورة » والمعرض الذى يتجلى فيه المعنى ، فالتصوير إذن فى رأيه عنصر مهم من عناصر الشاعرية ، وهو رأى للجاحظ يقترب مما يراه النقد الحديث من أن « الصورة هى ما يبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة هى فى ذاتها صورة ، فالاتجاهات تأتى وتذهب ، واللفظ تتغير ، وأنماط الوزن تتبدل ، ولكن الاستعارة تبقى إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر » (٣) .

ولم يكن رأى الجاحظ فى قيمة التعبير بالصورة رأياً فردياً ،

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ج ٤ / ط ١ / ٢٤ .

(٢) ابن طباطبغا : عيار الشعر ص ١١ ، ١٧ ، ١٨ .

(C.D.Lewis) : The poeticimage - p. " 17 " .

(٣)

وإنما كان اتجاهاً غالباً شايعه عليه فريق كبير من النقاد الذين حفلوا بالصياغة سواء أكانوا ممن ساوروا بينها وبين المعنى « كإبن قتيبة » أم ممن فضلوا الصياغة على المعنى « كإبن سنان » ، « وابن خلدون ، أو ممن مزجوا الأمرين فى بوتقة فنية تظهرهما معاً فى نظم واحد مثل « عبد القاهر » .

وإذا ذهبنا إلى « ابن طباطبا » (٢٢٢ هـ) فى كتابه « عيار الشعر » ، وجدنا كلمة « صورة » ، تتردد فى خلال حديثه الطويل عن التشبيه ، وأقسامه ، ولذلك فقد ارتبط فهمه الصورة بما يعقده الشعراء من مشابهات بين الأشياء فى هيئاتها التى عليها ، أو فى معانيها ، أو ألوانها ، أو حركاتها أو غير ذلك ، يقول :

« وأحسن التشبيهات ما إذا انعكس لم ينتقص ، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى ، وربما أشبه الشئ الشئ صورة ، وخالفه معنى ، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة ، وربما قاربه وداناه ، أو أشبهه مجازاً لا حقيقة » (١) .

معنى ذلك أن ابن طباطبا أطلق لفظ « صورة » ، وأراد بها الشكل الحسن الذى تحدته الارتباطات التى تقوم بين الأشياء ، ولقد استشهد بما وصفته العرب ، وشبهت بعضه ببعض ، فما أفرقه عيانتها كثير لا يحصى عدده ، والأمر لا يقتصر فى نظره على التشبيهات الصريحة التى يكون طرفا التشبيه فيها بائنين ، ولكن الصورة شملت أيضاً عنده المشابهات المجازية ، أو بمعنى آخر شملت المجاز الاستعاري الذى يعتمد على علاقة المشابهة ، ولا يدلنا على ذلك ما ورد فى قوله

(١) عيار الشعر ص ١٠ ، ١١ .

السابق وحسب ، وإنما يدلنا عليه أيضاً ما طرحه لنا من أمثلة الشعر الجاهلي التي شملت ، التشبيه ، والاستعارة ، وإن كان لم يفرق بينهما في شواهد هذه .

وتختلف العبارة عن الصور والهيئات والمعاني باختلاف الأحاسيس والطبائع ، وبقدر ما نجد تحتها من معان - مخبأة ، فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يجنح بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغريها فأبحث عنه ، وثقر عن معناه ، فإنك لا تعد أن تجد تحتها خبيثة إذا اثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلغظوا بكلام لا معنى تحتها ؛ (١) .

وخلاصة موقف ابن طباطبا من الصورة ، أنه وعاماً في إطار التشبيه ، واقتصر ادراكه بالنسبة لها على الجانب الحسي ، أما صورة المعنى عنده ، فقد رأينا حديثه عنها غير مباشر ، بل يكاد يكون بعيداً ، عندما قال :

« وهناك تشبيه الشيء بالشيء معنى لا صورة ، ويورد أمثلة عديدة لذلك » (٢) .

وما هوذا الفارق الذي نجده بينه وبين رجل مثل الجاحظ الذي تحدث عن صورة المعنى باسم « الصياغة » ، ولو أن ابن طباطبا توسع بعض الشيء في حديثه عن مسألة ارتباط الطبائع والأحاسيس بالعبارات ، والتشبيهات لأدرك قيمة التعبير بالصورة التي تختلف باختلاف المواقف والمواضع ، ولفهم أن قيمة الصورة ليست في مجرد الشكل الحسي ، وإنما هي في العرض وطريقة العبارة مما يدل على

(١) عيار الشعر ص ١١ .

(٢) عيار الشعر ص ٢٢ ، ٢٤ .

عبقرية أصيلة يحكمها شعور طاغ ، ينقل إلينا حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته ، وهذه المهمة هي التي تولاهما من جاءوا بعده .

أمن عبد القاهر بعد ذلك بأن الصورة أساس الشعر ، بل هي الشعر نفسه ، مستشهداً على ذلك بحادثة حسان ، وابنه .

فمن خبر عبد الرحمن بن حسان أنه رجع إلى أبيه « حسان » وهو صبي ، يبكي ، ويقول : « لسعنى طائر » ، فقال حسان : « صفه يا بني » ، فقال : « كأنه ملتف في بردي حبرة » ، وكان لسعة زنبور ، فقال حسان : « قال ابني الشعر ورب الكعبة !!! » ، أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع ، ويجعل عباراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر ، وغير المستعد له ، وسره ذلك من ابنه كما سره نفس الشعر ، حين قال في وقت آخر :

الله يعلم اني كنت منتبهاً في دار حسان اصطاد اليعاسيبها

فإن قلت : إن التشبيه يتصور في مكان الصبغ ، والنقش العجيب ، ولم يعجب حسان هذا ، وإنما أعجبه قوله : « ملتف » ، وحسن هذه العبارة ، إذ لو قال : « طائر فيه كوشى الحبرة » ، ولم يكن له هذا الموقع ، فهو أن يكون مشبهاً ما أنت فيه ، فمن حيث دلالة على الفطنة في الجملة .

قيل : مسلّم ، لك أنه نكتة الحسن في قوله : « ملتف » ، ولكن لا يسلم أنه خارج من الغرض ، بل هو عين المراد من التشبيه ، وتماه فيه ، وذلك أنه يفيد الهيئة الخاصة في ذلك الوشى ، والصبغ ، وصورة الزنبور في اكتسافه لهما ، ويؤدى الشبه كما مضى من طريق التفصيل دون الجملة ، فما ظننت أنه يبعد عما نحن بصدده ، هو

الذى يدنيه منه ، ولقد نفيت العيب من حيث أردت إثباته (١) .

بعد قراءتنا هذا النص ، يتضح لنا أن شيخنا جعل الصورة ، أو التشبيه ، مقياساً لقوة الطبع ، وعياراً فى الفرق بين الذهن المستعد للشعر ، وغير المستعد له .

نعود فنقول :

إن عبد القاهر على نحو خاص اهتم بهذه القضية ، وجلا جوانبها ، ولم يكن لمن اتوا بعده إضافة أو جديد يذكر ، فقد أوضح أن مفهوم الصورة هو التعبير المحسوس فى مقابل المعرفة الذهنية ، وبذلك نعد عبد القاهر من أوائل من تعهدوا بذرة المذهب التصويرى - إن صح التعبير - حتى نمت شجرته ، وأتت أكلها . وذلك حيث يقول :

« فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز المدوحين وتحركهم ، شبه بما يقع فى أنفس الناظرين إلى التصاوير التى يشكلها الحقائق ، بالنقش ، أو بالنحت ، والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتغلب ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور» (٢) .

ويقول : « اعلم أن قولنا « الصورة » إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فكما رأينا البينونة بين أحاد

(١) الأسرار : قراء وعلق عليه (أبو فهر) الشيخ محمد محمود شاكر - نشر دار المدني بجمدة سنة ١٩٩١ ص ١٩١/١٩٢ .

(٢) الأسرار ص ٦٩ . وراجع مفهوم الجمال عند عبد القاهر (للمؤلف) - ترى كيف لكد عبد القاهر على وحدة الفنون ، مما نهجه عند النقاد الغربيين . وذلك ص ١٢٧/١٢٦ ط الدار الأندلسية وطبعة مطبعة الانتصار بالاسكندرية ٢٠٠٢ .

الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بينَ انسان من انسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا وتكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بينَ خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين ، وبينه في الآخر بينونة في عقولنا ، وفرقاً عبّرنا من ذلك الفرق ، وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدلناه ، فينكر منكر ، بل هو مشهور في كلام العلماء ، ويكفيك قول الجاحظ : إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير ، (١) .

وفي هذا النص نجد الجرجاني يدعم مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها ، فالصورة عنده تمثيل ، وقياس تخلعة العقول من مواد ادّخّرت فيها ، وهو بذلك يتلمس مصادر الصورة الشعرية ، وسيلة خلقها ، ومعيّار تقويمهما في الواقع بأبعاده الموروثة ، فضلاً عن الحواس المدركة لهذا الواقع ، وهي جميعاً سهّل إلى التواصل بين الأديب فيما ينتج من أدب ، والمتلقى فيما يسوق إليه الأديب من ثمار قريحته ، هذا جانب .

على أننا ينبغي أن نعلم على حد قول « الدكتور كامل حسن البصير » (٢) ، أن العقل مهما تباين مدلوله في هذا العلم أو ذاك من العلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يُقضى عنه مدلولات التخيل ، والتذوق ،

(١) الدلائل ص ٢٥٥ .

(٢) راجع للدكتور كامل حسن البصير كتابه القيم « بناء الصورة الفنية في البيان العربي - موازنة وتطبيق » - ط المجمع العلمي العراقي / ١٩٨٧ ص ٤٢/٤١ .
وراجع كتابنا « مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجاني » في مواضع كثيرة تجد نحوى ذلك .

والشعور . وبحصره فى زاوية ضيقة من مدلول المنطق المجرد والفهم
التقريرى المباشر ، وأية ذلك أن الجرجانى قد فجر بين يدى النص
الأبى مدلولات المصطلحات الجمالية والفنية كافة . هو يتعهده
بالتحليل والتقويم فى كتابيه الدلائل ، والأسرار .

من منطلق هذا استطيع القول بأن العملية العقلية التى يتم بها
إبداع الأدب وتقويمه ، ليست هى العملية المنطقية الصرف التى نواجه
بها علوم المنطق ، والرياضيات ، لذا غدا الخيال والذوق ، والإحساس ،
وكل هذه القوى شعباً من شعب العقل وجزءاً لا يتجزأ من نشاطه .

ثم هناك الجانب « الثانى » من هذا النص حيث يتكئ الجرجانى
فى بيان مفهوم الصورة وجوهرها على قيمة المقارنة بين التعبير
الشعرى ، والأبى عامة ، والفنون الأخرى ذات الطابع الحسى لإدراك
جمالها ، وبيان الفروق بين صياغة وصياغة .

فسيبيل الكلام عنده « سبيل التصوير ، والصياغة ، وسبيل
المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه ،
كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار » (١) .

لقد استطاع شيخ البلاغين أن يصل إلى هذا المفهوم لأمر
الصورة عندما أدرك أن الجودة فى الشعر لا تقاس بلفظه ، ولا
بمعناه ، وإنما « بالصورة » التى يكون عليها ، وقد أشار إلى ما كان
لجهل اللغظيين بالصورة من أثر نسبتهن المزية إلى اللفظ بصدد
الموازنة بين الكلامين يتحدان فى الغرض ، لذا يقول :

« إنهم لجهلهم بالصورة ، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على

(١) الدلائل ١٩٦ .

قاعدة ، فقالوا : إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث ، وأنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة ، لا تكون للآخر ، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ، والأى يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك فى زعمهم يؤدى إلى التناقض ، ويكون معناهما متغايراً وغير متغاير معاً ، (١) .

أضحت الصورة مقتضيات النظم ، وكان النظم عنده أضخم علم الصورة ، وقد رسم منهجه فى بحثه لها فى إطار نظام التركيب والترتيب النحوى حيث قال :

« وأعلم أن غرضى فى هذا الكلام الذى ابتدأته ، والأساس الذى وضعت أن أتوصل إلى بيان أمر المعانى كيف تختلف وتتفق ؟ - ومن أين تجتمع وتفترق ؟ ، والفصل لجناسها وأنواعها ، وتتبع خاصها ، ومشاعها ، وأتبع أحوالها فى كرم منصبها من العقل ، وتمكنها من نصابه ، وقرب رحمها منه أو بعدها حين تنسب عنه ، (٢) .

ولهذا ، فلقد جند عبد القاهر كتابه « أسرار البلاغة » لتحليل الصورة الأدبية وبيان منزلتها فى الشعر خاصة ، ودورها فى التأثير النفسى ، ونحن لو تأملنا هذه الفكرة (فكرة التصوير) التى جعلها عبد القاهر أصلاً فى « أسرار البلاغة » لوجدناها هى بعينها فكرة « ابن سينا » فى أن العمل الشعري شئ يكون فى صورة المعانى ، لا فى مانتها ، وإن نراها بعد ذلك بعيدة عن فكرة « أرسطو » فى أن الشعر محاكاة لأفعال ، أو محاكاة لمعانى ما تتشكل بها الأفكار والمعانى (٣) .

(١) الدلائل ٣٦٨ .

(٢) الأسرار ص ١٩ .

(٣) راجع « أرسطوطاليس فى الشعر » : تحقيق وترجمة الدكتور شكرى عباد ص ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٥٣ ...

لقد اتسع ميدان حديث الجرجاني عن الصورة عندما افتتح كتابه « أسرار البلاغة » بالكلام عن منزلة البيان من خصائص الإنسان ، وبالتنبية إلى أن الوصف الخاص به هو أن يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم عليها ، وتعيّر كيفياتها التي تتناولها المعرفة إذا سمعت إليها . ي وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته ، وأخص صفاته ، كان أشرف أنواعه ، ما كان فيه أجلى وأظهر ، وبه أولى وأجدر .

ومن هنا يبين للمحصل كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال ، إذا أراد أن يقسم بين حظوظها من الاستحسان ... ومن البين الجلى أن التباين في هذه الفضيلة ليس بمجرد اللفظ ، وإنما لأمر خاص بالمعنى ، ومواقعها في النفوس (١) .

والسؤال الذي يلح علينا بعد ذلك هو :

وما الكيفية التي تأتي بها هذه المعاني ، وهيئاتها وتراكيبها ؟

والإجابة في قوله :

« وإذا كان هذا كذلك ، فينبغي أن يُنظر إلى الكلمة ، قبل دخولها في التأليف ، وقبل أن تصير إلى « الصورة » التي بها يكون الكلم إخباراً وأمرًا ، ونهيًا ، واستخبارًا ، وتعجبًا ، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة » .

ويستطرد في توضيح الأمر بقوله :

وهل قالوا : لفظة متمكنة ، ومقبولة ، وفي خلافه : « قلق » .

(١) الأسرار : ص ٨ .

ونابية، ومستكرهه ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق ، والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية فى معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية ، فى مؤداها ؟ (١) .

ها هوذا مفهوم الصورة عند شيخنا ، وهو مفهوم يلتقى بالنظم ، وبالاتساق ، وعلى أساس النسق ، والنظم تتحدد قيمة الصورة ، ونظام تأليفها ، فإذا رايت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً ، أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ، فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، فأعلم أنه ليس لأمر ينبتك عن أحوال ترجع لها أجراس الحروف ، أو ظاهر الوضع اللفوى ، بل إلى أمر يقع من المرة فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده (٢) .

وهذا الكلام معناه ، أن ما تثيره الصورة فى حقل الأدب أمر لا يتصل بمجرد أجراس الحروف ، وانغماس الألفاظ ، وإنما هو أمر متصل بكيفيات التعبير جملة ، ذلك التعبير الذى يهدف إلى تحويل غير المرئى من المعانى إلى المحسوس مثلاً ، أو تحويل الغائب إلى ضرب من الحضور إلى آخر ضروب هيئات التصرف ، والعدول اللفوى ، ولكن بما يثير الاختلاف ، ويستدعى « التأويل » بقرينة أو دليل ، الأمر الذى يغذى المعنى الأدبى ، ويحيل إلى الصياغة بفرادتها المخصوصة لدى المتلقى ، إذ تنحرف الألفاظ فى التشكيل الصورى عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابية جديدة ، ومن ثم تتحدد هوية النص ، تلك التى تتجدد مع كل قراءة على أساس أن الصورة هى الأداة (الجوهر) التى تنعكس فيها المواهب الفردية الخاصة بما فيها

(١) الدلائل (طه الشيخ محمود شاكر) ص ٤٥/٤٤ .

(٢) الأسرار ص ٩/٨ .

من مسببية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشاعرة . مبدعة كانت أو متذوقة . وعلى هذا تتحدد « الصورة » ، وتتحدد طبيعتها بما تصبغه في نفس متلقيها من وجوه الاستجابة والأبعاد الدلالية . والإيحائية . وهذا معناه ، أن ما تتأثر به كلية الإنسان هو « الشكل وحده » ، ولا يتأثر بالمضون إلا فرادى الملكات ، فالشكل هو الذى يبلغ بنا إلى صفاء النفس وحريتها ، ولا يتم ذلك إلا إذا كان الفنان بارعاً فى إبطال المادة الوسيطة التى يستخدمها أو الغاؤها عن طريق الشكل أو الصورة .

هذا ، وإذا قيل : إن البلاغة فى جودة « اللفظ » فيجب أن يفهم أنها فى هذه المعانى الأول المفهومة من ظاهر اللفظ المرتبطة به ، وإذا شُبِّهت المعانى بالجوارى ، والألفاظ بالوشى المحبّر ، والكسوة الرائعة تفخيماً لأمر اللفظ ، وتشريعاً للمعنى ، فيجب أن يفهم من ذلك أن القائل أحسن الغرض ، وأحسن الدلالة على هذا الغرض بالاستعارة ، والكناية ، والتعطيل (١) .

هذه الفقرة الأخيرة تحتوى جوهر الفكرة التى بنى عليها عبد القاهر كتابه ، بل إنها تعطينا المفتاح لفهم طريقته ، ومنهجه فى علاج ما كان من أمر « الصورة » عنده ، فالمسألة إذن مسألة حذق فى الدلالة على الغرض ، والأمر محتاج بعدئذ إلى ترتيب خاص ، وفن متميز فى صياغة المعانى ، وهذا الترتيب لا شك محدث أثره عند سامعه ، أو قارئه ، إذ إن من أهم مقاييس الجودة الأدبية عند ناقدنا تعرف مقدار ما يتركه النص من أثر فى نفس متذوقه ، وهذه الفكرة نفسها امتداد ، أو إن شئنا قلنا : تكرار مؤكد لما كان من أمر النظم عنده .

(١) الأسرار / ٢٧

هذا . ولما كانت أبواب التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، والكناية هي الأبواب التي تفسح المجال أكثر من غيرها لضروب التصوير الأدبي وخلق الصور الفنية في الشعر خاصة . فقد عدها عبد القاهر الأصول التي يتفرع منها جل محاسن الكلام .

« وكأنها - أي هذه الأبواب - اقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها وأفكار تحيط بها جهاتها » (١) .

ولما كانت هذه المعاني أو الأبواب السابقة ، من مقتضيات النظم عنده فقد وجه إليها همه ، وتوسع ما شاء له استقراؤه وتحليله ، وتطبيق نظريته عليها .

ويذكر بعض الباحثين أن عبد القاهر في حديثه عن التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، جمعها في صعيد واحد ، وميز بينها ، وبين فنون البديع الأخرى ، ذلك لأن الأصناف الثلاثة ، تمتاز عن غيرها من ألوان البديع بأن فيها محاكاة وتخبيلا ، وكأنى بشيخ بلاغتنا قد استعاض في بحثه البياني عن كلمة « التخييل » بهذه الكلمات الثلاث (التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل) (٢) .

هكذا كان مفهوم الصورة عند عبد القاهر على هذا الشكل ، ثم إن الاتجاه إلى دراستها في إطار نظريته في النظم يعنى الاتجاه إلى روح الشعر ، ذلك لأن الصورة في أشكالها المجازية المتعددة ، إنما تكون من عمل القوة الخالقة ، كما أنها تعبير عن نفسية الشاعر وكيانه ، ودراستها تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة « إذا إنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذي

(١) الأسرار / ٤٣ .

(٢) انظر لرسوط المحس في الشعر - ترجمة الدكتور هكرى عباد ٢٦٢ ، ويقصد بالبديع هنا فنون البلاغة .

يستعملها ، وعن شخصيته حين يعجز سواها عن أن يفعل ذلك .
ومن ثم تكون هذه الصور ابتداء لا شعورياً ، ليعبر عن أعمق
النزعات عند الشاعر وابتداءً واعياً شعورياً من التفنن الرفيع ليعمق
التأثيرات ويغيرها أو ليوحي بها ، (١) .

نؤكد فنقول :

لقد حصر عبد القاهر ، الصورة الشعرية ، في هذه الأشكال
البيانبة الثلاثة ، ويظهر من صنيعه هذا أن الوسائل الثلاث ،
(الاستعارة ، والكنابة ، والتمثيل) هى الوسائل التى يمكن أن
تعرض بها الفكرة ، وأن الأديب يستطيع أن يفاضل بينها فى
الاختيار ، وأساس العمل الفنى هو الاختيار ، أما الضرورة الملجئة إلى
نوع خاص من التعبير لا سبيل إلى الاختيار فيه ، فليس ذلك التعبير
من العمل البلاغى فى شئ ، وإنما الصق بالنحو ، وأوثق به التباساً ،
وقد اعتمد عبد القاهر فى تحليله هذه الصور على استغلال طاقات
اللغة المختلفة ، والاستفادة بها فى الإبلاغ الأدبى ، وأن عملية الإبلاغ
نفسها تتمثل فى الحضافة والإضافة وفى استغلال هذه الطاقة التى
تمكن فى الدلالات الثانية للألفاظ ، والتى لا تكون إلا بالنظم ، وهذه
الدلالات الثانية محصورة فى ثلاثة تمثل عنده الصورة الشعرية
بمصطلح النقد الحديث ، وفيها انطباعات النفس ، وخلفيات
الشعور ، وهى : الكناية ، والاستعارة ، والتمثيل ، .

وهكذا نجد أن نقدنا العربى القديم ، وبلاغتنا قد استخدمت هذه
الوسائل حقيقة ، واستخدمت إلى جانبها مصطلح الصورة ،
والتصوير ، وإن لم تكن قد ربطت بينها ربطاً صريحاً أو مباشراً ، أو

(١) انظر ، النقد الأدبى وممارسه الحديثة لستانلى هايمن - ترجمة د. احسان عباس
(ط٨) ص ٢٠٢ من (ج١) - والكلام : لكارولان سبيرجن ، " Spurgeon " .

استخدمت المصطلح - أعنى مصطلح « الصورة الشعرية » - على ما هو عليه الآن - والأمر بهذا المفهوم واضح كل الوضوح على يد عبد القاهر الجرجاني الذى نالت الصورة الشعرية على يديه من نضج فى المفهوم وكمال فى الإدراك ما لم تنله على يد أحد من النقاد ، والبلاغيين ، لا من قبله ، ولا من بعده .

وجدير بالذكر أن فترة النضج والوضوح بالنسبة لبحث الصورة الشعرية فى الدراسة البلاغية والنقدية العربية قد وصلت إلى ذروتها فى كتابات عبد القاهر بعد أن ضمرت واضمحلت قبله ، ثم إن كثيراً ممن جاءوا بعده حولوا مجهوداته إلى نهاية وقفوا عندها دون محاولة للإفادة منها ، والسير فى طريق جديدة ، كان يمكنهم سبب افوارها على هدى من خطواته وجهوده ، لذا لم يعد مفهوم الصورة عندهم إلا مقتصرًا على ما سموه باسم (حسن التأليف) ، وقد زعموا أنه يزيد المعنى المكشوف بهاءً .

لقد نجح عبد القاهر بعد ذلك فى أن يتناول مفهوم الصورة الشعرية « الاستعارية » على وجه خاص من ثلاث زوايا مهمة تبين تفرده فى دراستها بالقياس إلى دراسات النقد والبلاغة العربية بوجه عام ، وتبين تفرد الاستعارة عنده أيضاً بقيمة خاصة ، وهذه الزوايا الثلاث هى : بيان مفهومها ، ووظيفتها ، وعلاقتها بالتشبيه لتدعيم استقلالها عنه وسموها عليه بعدما اختلط الأمر فى فهمها لدى النقاد من قبله ، ولنا فى ذلك تحليل وتفصيل فى الجزء الخاص « بقيمة الاستعارة » من هذا الكتاب .

وبعد ، فإننا لا نكون مغالين إذا قلنا على ضوء ما حدثنا عبد القاهر : إن الصورة الشعرية كانت تعنى فى نظر النقاد والبلاغيين العرب ، ولمى مقدمتهم عبد القاهر ، الاستعارة ، والتشبيه ، والكنية . وجدير بالذكر أن الاستعارة أخذت موقع الصدارة فى

تصورهم ومفكرهم . وبالت مانالت من العناية حيث استنحوت على جزء غير يسير من كتاب « أسرار البلاغة » ودلائل الإعجاز ، ولا عجب فى ذلك بطبيعة الحال . فهي أقرب أدوات الصورة إلى جوهر الشعر أو بالأحرى . هي جوهر الشعر نفسه ، ثم إنها ارتبطت واقتترنت فى الفكر العربى النقدى بثورة أصحاب التجديد الذين عرف مذهبهم بمذهب « البديع » . والذى كان على رأسهم « أبو تمام » ، وهم أنفسهم الذين واجهوا ثورة انتقاد أصحاب « عمود الشعر » وطريقة العرب من أمثال « الأمدى » (٣٧١هـ) - ومن هنا ، فقد أخذت الاستعارة مكانها فى تاريخ البلاغة والنقد العربى ، وأصبحت قضية لها معناها ، ومبناها ، وحكمها ، ورسمها ، ولعل بعض ألوان المجاز التى يمكن أن تشكل صورة شعرية ، والكناية ، وهي ضرب من الحقيقة عند بعض البلاغيين ، لعل هذه الألوان جميعاً لم يكن لها الصدى نفسه الذى كان للاستعارة فى قضايا النقد والبلاغة العربية . ويمكننى إرجاع السبب فى ذلك إلى أن علماء اللغة العربية نظروا إلى المجاز من ناحية فوجدوه فى التعبير امرأً طبعياً لا يكاد يثير من القضايا ما يدخل فى دائرة فلسفة الفكر ، « كالمجاز » المرسل مثلاً ، وعلاقاته كما صُوِّرت قديماً علاقات عقلية أحياناً وميتافيزيقية أحياناً أخرى ، أو بمعنى آخر علاقات خارجية مقررة لا تأخذ حياتها من السياق غالباً . ومن أراد التأكيد على ذلك فلينظر إلى هذه العلاقات لدى « القزوينى » فى الأيضاح .

أما « الكناية » فلأنها تعبيرات معدة ليس فيها كثير من الابتكار ، ولأنها ضامرة تنقاسمها الحقيقة ، والمجاز . لم تكن لذلك خطيرة الشأن فى تاريخ الصورة الشعرية . وفى الوقت الذى اشتهر فيه امرؤ القيسى ، وأوس بن حجر ، وذو الرمة بأنهم من شعراء التشبيه مثلاً ، وزهير ، ومدرسته ومسلم بن الوليد . وبشار بن برد ، وأبو تمام . وغيرهم بأنهم شعراء الاستعارة . ولم يشتهر أحد بأنه كان له اتجاه

خاص في إثبات الكناية . أو المجاز . أو آثار حولهما دراسة . أو خصومة على نحو معين يبررهما في تاريخ الدراسة البلاغية . ودراسة الصورة في شعر العرب خاصة . لذا عدت الكناية في النقد الأوربي قريبة من الإشارة ^(١)

إن هذه الأمور بطبيعة الحال تعلو من قدر الاستعارة ، لأن فيها إلى جانب لذة الحواس لذة الفكر العميق الذي يتحصل بالانتباه ، والتركيز وتعمق الأشياء .



وإذا أردنا معرفة مفهوم « الصورة الشعرية » ، وماذا كان يعنى مصطلحها من وجهة نظر النقد العربي المعاصر ، وصلة ذلك « بالاستعارة » قلنا :

إن هذا المصطلح لم يعد كما كان في البلاغة والنقد العربي القديم مصطلحاً غير شائع الاستعمال تلمس أدواته من خلال الأدوات التصويرية مثل ، التشبيه ، والاستعارة ، ومن خلال كلمتي « التصوير » و « الصورة » ، وإنما أصبح مصطلحاً شائعاً يتحدث عنه النقاد كثيراً ، ويفضلونه على استعمال أدواته التي كان يستعملها النقاد والبلاغيون القدماء مثل التشبيه ، والاستعارة ، والكناية .

معنى ذلك أننا إذا كنا قد تلمسنا « الصورة الشعرية » في البلاغة القديمة من خلال الكلام الواضح عن التشبيه ، والاستعارة ، فإن الأمر في النقد الأدبي المعاصر يبدو على النقيض من ذلك في كثير من الأحيان ، فنحن نجد أن الوسائل تتوفر من خلال الكلام الواضح عن الصورة الشعرية التي يتسع مفهومها لهذه الوسائل التي تحدثنا عنها ، ولغيرها أحياناً .

(١) راجع للدكتور نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي - ط . مكتبة الأنصاري / عمان - الأردن ص ١٢

الاستعارة والصورة في مفهوم النقد الأوروبي ،

وعلينا الآن أن نبدأ في محاولة تحديد مفهوم الصورة الشعرية .
وصلة الاستعارة بها لدى النقاد العرب المعاصرين . ولكن قبل أن نبدأ
ذلك ينبغي أن نعى حقيقة مهمة . هي أن هؤلاء العرب المعاصرين . لم
يكونوا بعيدين عن النقد الأوروبي مهما اختلفت جنسياتهم . وتعددت
مصادرهم الثقافية . ومن هنا بدأ لنا مقدار تأثيرهم بهم وسيروهم على
منوالهم في فهم الصورة الشعرية ، معناها ومبناها . وذلك إلى حد
كبير .

ولعل الملحوظ في النقد الأوروبي في مجال تحديد مفهوم
الصورة ، أن كلمة « الاستعارة » تكاد تكون أعم من كلمة « صورة » ،
وفي أوقات أخرى تكون كلمة الصورة أعم من الاستعارة . فتشمل
« التشبيه » ، و « الرمز » ، والرمز من جهة نظر بعض النقاد يمتزج
في الصورة بالحقيقة حتى إننا لا نعرف في كثير من الحالات ، ما
هو رمز ، وما هو حقيقة ، ومن المؤكد أن اختيار الرمز في تشكيل
الصورة الشعرية لا ينفصل عادة عن سائر أفكار القصيدة ، ووجوده
كذلك ليس من قبيل التعسف ، أو الاختيار الاعباطي ، وإنما تدعو
إليه ضرورة نفسية .

وبعامة فإن الصورة يمكن استشارتها مرة على سبيل « المجاز » ،
ولكنها إذا عاودت الظهور بالحاج فإنها تغبو رمزاً ، أو قد تصبح جزءاً
من منظومة رمزية أو « أسطورية » (١) .

يقول جون مدلتون مري (Midleton Murry) مؤكداً ارتباط لفظ
« صورة » بالتشبيه والاستعارة ، بل ومؤكداً ارتباط الجميع
« بالخيال » :

(١) الدكتور عز الدين إسماعيل : الشعر المرمي للعاصر (ط٢) ص ١٤ . وراجع
نظرية الألب لأوسلين وارين ودينه ويلك : ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٤٢ .

« إذا ما جعلنا لفظة « صورة » تشارك كلمة الخيال المشتقة منها في فحواها العميق الشامل الذى اكتسبته بمعنى الوقت ، وإذا استطعنا أيضاً أن نرى الصورة على أنها أداة فريدة ، ومؤثرة من أدوات الخيال ، وليس على أنها أداة أولية مستقلة ، فإننا ندرك أن لفظة « صورة » أكثر أهمية من اللفظين اللذين يتضمنهما « الاستعارة » ، و « التشبيه » ، (١) .

وهذا معناه أن الاستعارة والتشبيه ليسا إلا من قبيل التصنيفات الشكلية ، فلفظ صورة يمكن أن يدل على الجوهر الحقيقي لكل من التشبيه والاستعارة ، ذلك أنها تتضمن كلاً منهما فضلاً عن أنها أكثر أهمية من كلا اللفظين (٢) ، وفى إطار هذا التداخل لا يمنع « مرى » التشبيه (وهو أرضية الاستعارة) القيمة نفسها التى تعطى للاستعارة حيث يقول :

إن الاستعارة أقرب إلى جوهر الاستعمال الشعري ، وهى فيه وسيلة لاستثارة إحساس غامض متوتر بخصائص خير ما يمكن أن نصفها به بأنها « روحية » ... إن وظيفة الصورة فى الشعر تختلف عنها فى النثر ، فالتشبيه الخلاق بطبيعته أكثر مواءمة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، لأن النثر يمنحنا وقتاً لكى نناقش فيه التشبيهات ، والصورة فى الشعر أساساً مركبة وموحية ، بينما هى فى النثر محدودة ، وواضحة الأبعاد ، ومن خلال الاستعارة يتولى « الحس » إدراك الجوانب الروحية للعالم المركب ، عالم الشخصية الإنسانية وآثارها (٣) .

(١) جون مفلتون مرى : الاستعارة - ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى - مجلة المجلة ، أبريل ١٩٧١ ص ٤٢ وراجع نظرية الأدب لوارين وويلك ص ٢٤٢ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) انظر الاستعارة لجون مفلتون مرى : ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى ص ٤٦/٤٥/٤٤ .

وإذا كان هاهنا رأى « مرى » فى تفرقته بين الشعر والنثر على أساس موازنة « الاستعارة » للشعر ، فإن « كلوديل » يقابل بين الشعر والنثر على الأساس نفسه ، فالشعر عنده « منطق الاستعارة » ، والنثر « منطق القياس » ، كما عرّف باحث آخر الشعر فى كتاب خصص لهذه القضية بأنه - أى الشعر - « استعارة معقدة رأسياً » ، « مصغمة أفقياً » (١) . ومن هنا عرّف توماس ستيرنز اليوت (ت . س اليوت) « الكوميديا الالهية » بأنها « استعارة ضخمة » على أساس أن الاستعارة فى رأيه تشكل الخاصية الرئيسية للغة الشعرية على الأقل (٢) .

وبعامة فإن الشعر خير وسط للصورة الشعرية ، ولعل هذا يعود إلى كون جميع أنماط الشعر بحدوده المرسومة وبصفة التكرار فيه ، يستطيع أن يخلق قوة أكبر ضمن أنماط الصور - وأصداً أوضح ، وعلاقات أكثر تعقيداً ، وهذا يعتمد على المدى الذى استوعب به ، وعى الشاعر هذا المشهد أو ذاك .

إن هذا الذى ذهب إليه « مرى » وغيره تنبّه إليه نقادنا منذ القدم ، ولقد رأينا كيف عنى هؤلاء باللغة المجازية فى الشعر وركزوا على « الاستعارة » ، لما لهذه اللغة من قدرة على خلق علاقات جديدة ذات طبيعة خاصة بين الألفاظ تتشكل بها الصور الفنية ، ولعل هذا ما يفسر لنا انتشار تلك اللغة المجازية فى اللغات جميعاً ، بل لعله يفسر أيضاً سيادتها فى الشعر دون النثر ، لبعدها عن العقلانية المسيطرة على الروح العلمية كما سبق أن أوضحنا .

(١) راجع جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور أحمد درويش ، ط ١ - مطابع الأهرام - أكتوبر ١٩٩٠ ص ١١٨ .

(٢) راجع السابق ص ١١٨ .

هذا ، ويوسّع ، جون مدلتون مرى ، من دلالة الصورة لتكون أكثر من مجرد الدلالة البصرية المحدودة ، فيذهب في كتابه « أقطار الذهن » إلى أن كلمة « الصورة » " Image " يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي كلمة " Imagination " ، أي « ملكة التصور والتخيل » بصفة عامة ، وبذلك يمكن تخليصها من اقتصرها على الدلالة البصرية المحدودة ، وتصبح تلك التي يسترجعها الذهن مرتبطة بملكة التصور (١) .

ولعلّ « لويس » ينحو المنحى نفسه ، فعن الجانب الحسّي للصورة ، يقول : « إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقى من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر ، ويضيف « لويس » أنه من الممكن القول : بأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية ، أو عقلية فيها بعض الأثر الحسّي ، فقد لا يقدم الشعر صورة إلى العين ، في الوقت الذي يتحدث بلغة النظر (٢) .

وعلى هذا الأساس تصبح الصورة شاملة لجميع وظائف الحواس ، بالإضافة إلى كونها عقلية تمثل فكرة ، أو عاطفة ، إلا أننا لا نعدم أنها مظلمة ، بالأثر الحسّي (٣) .

وعلى هذا ينبغي أن نستبعد من أذهاننا ما يفيد أن الصورة بصرية فقط ، أو بشكل غالب ، فيكون التأثير الحسّي واقعاً على البصر ، أو قد تكون سمعية فقط ، فيكون التأثير الحسّي واقعاً على

(١) الاستمارة (المري) ، ترجمة د. المسهرى ، مجلة المجلد ص ٤٢ ، وراجع « نظرية الأدب لرينيه ويلك ، واوستن وارن » ص ٢٤٢ .

(٢) سوسيل دي لويس ، الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد الجنابى وآخرون ص ٢٠ .

(٣) سيرد مواقف لويس بكامله فيما بعد

الأذن ، لأنها قد تكون بكاملها ، سيكلوجية ، صرف ، نقارن من خلالها حالة عاطفية أو فكرية بحالة أخرى مماثلة ، ولكن جوهر كل هذه الصور يعنى ببساطة أنه لا بد من وجود ذلك الإدراك الحدسى للتجانس بين الأشياء المختلفة ، ولذا فإننا حينما ندرك وجود هذا التجانس فإن إدراكنا يشبه الاكتشاف ، أى اكتشاف شئ كان مجهولاً ، وأصبح بفتة معلوماً ، وإلى هذا الحد يمكننا أن نعد الصورة عملاً خلاقاً بحق ، يدل على تقدم فى الاكتشاف ، بل على غزو جزء من الحقيقة بالنسبة للكاتب الذى يدرك ، والقارئ الذى يتلقى (١) .

أما الشاعر الفرنسى « بول ريفردى » فيرى فى تعريفه الصورة « أنها إبداع ذهنى صرف ، وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة » (٢) .

وإذا نظرنا إلى هذا التعريف بدقة مقترناً بوظيفة « الاستعارة » التى تجمع ما بين حقيقتين أو شيئين يظهران فى وعائهما ليعطيا رؤية جديدة تضيف ما يمكن أن يضيفه الفن للحياة ، وللطاقة الانفعالية ، والروح الإنسانية ، إذا نظرنا إليه هكذا أمكننا أن نعرف أن « الصورة » هنا لا تعدو أن تكون « الاستعارة » .

وإن هذا الجمع ليس على الإطلاق حركات منطقية للتفكير - كما يقول العالم اللغوى « كارفسلر » (٣) .

(١) راجع « الاستعارة » لمرى : مجلة المجلة ص ٤٢ / ٤٤ وهورد مرى مثلاً للصورة النفسية ، « الصرف مقارنة حالة عاطفية أو فكرية بحالة مماثلة قول الشاعر : حينئذ أنتابنى شعور كشعور من يرصد السماء حين يسبح نجم جديد فى مدى بصره » .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر (٣ط) ص ١٣٢ / ١٣٤

(٣) انظر للدكتور محمد الكردى بحثه عن « نظرية الخيال عند جاستون باشلار - عالم الفكر ١١ ج ٢ سبتمبر ١٩٨٠ ص ٢١٢

بل إن الأساس في ذلك هو حلم الشاعر حيث تتضمن الأشياء لأنها تختلف فيما بينها ، أو تتحد ، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية .

وقد عبر ريتشاردز عن مفهومها بقوله :

قد تكون الصورة نسخة من المحسوس ، وقد تكون فكرة ، أو أي حدث ذهني يمثل شيئاً ما ، وقد تكون شكلاً من أشكال البيان ، أو وحدة ثنائية تتضمن موازنة (١) .

ثم إنه أخذ (أي ريتشاردز) على النقاد أنهم قد بالغوا في أهمية الصفات الحسية للصور ، فليس المهم في نظره التشابه الحسي بين الصورة ، والإحساس ، الذي هو أصل الصورة ، وإنما المهم علاقة أخرى مازالت سرّاً من أسرار علم الأعصاب (٢) . أي أنها مسألة نفسية داخلية من الصعب ترجمتها إلى الفاظ .

على أننا ينبغي أن نلاحظ أن ريتشاردز يجعل الصورة الفنية في كلامه السابق مرادفة أشكال « البيان » ، من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، ورمز .

هذا ويركز كثير من النقاد على الجانب الانفعالي في الصورة ، وعن العلاقة بين طرفيها يقول « بريسكوت » :

« وتقدّم العقل البشري من ملاحظة العلاقات والتشابه ، إذ يرى العقل في البداية الأشياء في حال تفرد ، وعدم ارتباطها بعضها ببعض ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئاً بآخر كي يظهر بشئ جديد » (٣) .

(١) من الدكتور نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث ط ٧٩ ص ٦٩ .

(٢) السابق ص ٦٩ وراجع مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز ص ١٧٢ .

(٣) الدكتور نصرت عبد الرحمن : عن كتابه في النقد الحديث ، ط ٧٩ ص ٦٩ ، وانظر الإحالة فيه إلى كتاب " The philosophy of Rhetoric p:130 " .

. معنى ذلك أن العلاقة بين حدى الاستعارة ليست علاقة تشابه فقط ، بل علاقة اختلاف أيضاً ، ومن التشابه ، والاختلاف يأتي الجديد الذى لا يعد زينة أو إضافة إلى الصورة ، وإنما هو من صميم طاقتها ، وانفعالها .

هذا ، وتبحث نظرية الخيال عند الفيلسوف الفرنسى «جاستون باشلار» علاقة الخيال بالصورة الشعرية ، وعلاقة الصورة الشعرية بالتعبيرات المجازية ، فترى أن الصورة فعل خيالى صرف تقوم فى الشعر بعملية « تقوية » تبرز من خلال فعلين : « فعل الدفعة » ، وفعل « الاهتزاز » ، وتعتبر الدفعة عن توتر الكائن الشامل الذى ينفجر فجأة فى صورة مضبوطة باللغة التركيز ، فأقل توتراً ، وبالتالي انسب للتعبيرات المجازية ، والايقاعات المركبة ، وإذا كانت « الدفعة » هى قوة انبثاق الصورة ، « فالاهتزاز » هو تطويرها خلال سلسلة من « الاستعارات » ، والتشبيهات (١) .

وإذا ذهبنا إلى « سيسيل دى لويس » وجدناه يربط الصورة « بالاستعارة » فى كتابه « الصورة الشعرية » ، حيث يقول :

« لقد اكتسبت الصورة أخيراً قدرة صوفية ، فهى كل ما يبقى فى كل شعر ، وكل قصيدة هى فى ذاتها صورة ، ورغم تغير الاتجاهات ، واللغة ، وأنماط الأوزان ، وتبدلها ، فإن « الاستعارة » باقية ، إذ هى مبدأ الحياة فى الشعر ، وهى المحك الرئيسى للشاعر وشعره (٢) .

إن سيسيل فى عبارته السابقة كأنى به يؤكد مقالته المعروفة عنه

(١) نظرية الخيال عند جاستون باشلار للدكتور محمد الكردى ص ٢١٣ .

(٢) راجع « سيسيل دى لويس » كتابه « الصورة الشعرية » The poetic image ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنابى مع آخرين ص ٢٦/٢٧ ، ٤٤ وراجع النسخة الأصلية ص ١٧ ، ٢٢ .

والتي يقول فيها : « جرب أن تكون دقيقاً ، فستكون بالضرورة مجازياً » (١) .

وعلى الرغم من أن « لويس » يجعل كلمة الصورة مصطلحاً يطلق على كثير من العناصر الحسية ، والتعبيرات الوصفية ، إلا أن ذلك كله لا يتنافى مع كونها جميعاً إلى درجة ما « استعارية » ، طالما أنها تحمل في داخلها العاطفة ، والانفعال الإنساني مما يثير في القارئ أو المتذوق الانفعال نفسه ، ومن ثم يطرح « لويس » تعريفاً مبدئياً يحاول الإحاطة بالأشكال الفنية للصورة ، فيقول :

إنها صورة رسمت بكلمات ، وربما تحدث الصورة من وصف واستعارة ، وتشبيه ، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة الوصف ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجى ، ومن ثم نمضى إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما « استعارية » (٢) .



أما الأنسة « كارولان سبيرجن » (Spurgeon) ، فتعنى بالصورة ، « الاستعارة » ، والتشبيه ، لا الصور البسيطة المراثية ، يتضح ذلك من أمثلة توردها بكثرة منها قولها :

« فدونكان » ينام جيداً بعد أن عانى من حمى الحياة المتقطعة ، و « دونالين » تخشى الخناجر الكامنة في ابتسامات الرجال ،

(١) السابق ص ٢٧ .

(٢) عن الصورة والبناء الشعري - للدكتور محمد حسن عبد الله ص ٢٩ .

و . ماكبت ، يخشى عشاءً ممثلنا بأنواع الرعب » (١)

وفى تعريفها الصورة تقول :

« إننى استعمل مصطلح « الصورة » هنا بوصفها الكلمة الشائعة بحيث تشمل كلاً من التشبيه ، والتشبيه المركز أو المضبوط ، وأقصد به « الاستعارة » ، إن مصطلح صورة يجب أن نفهمه على أنه يتضمن كل صورة خيالية يعبر عنها الشاعر بوساطة انفعالاته ، وتفكيره سواء أكانت هذه الصورة الخيالية تشبيهاً أم استعارة بما تحمله الكلمتان من معنى رحب ممتد ، لذا ينبغي أن نبعد عن تفكيرنا الإيحاء الذى يجعل المصطلح معبراً عن الصور البصرية فقط (٢) .

ذلك لأن « الصورة تسعى إلى الغوص فى تجربة الإنسان لتخرج منها « معنى فائقاً ، للعادة ، وأسلوبها إلى ذلك التعبير عن هذا المعنى هو تحويله عن طريق المشابهة ، - والمقارنة - إلى شئ آخر ، أو عالم آخر » (٣) . وكأنها ثقب فى باب على طبيعة الواقع الذى يتجاوز نطاق الخبرة البشرية ، ووسيلة أساسية بها يستلبع الخيال أن يرى داخل حياة الأشياء ، بل يرى الشعور الإنسانى الخلاق الذى يشكله عالمه الخاص ، وهذا العالم يقوم - شعرياً - على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، أو بين الذات والموضوع ، بين الشعور واللاشعور ،

(١) . Caroline Spurgeon : Shakespear's Imagery and what it tells, us p : 5 - 6 .

وراجع « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » لستانلى هايمون - ترجمة د. إحسان عباس ، والدكتور محمد نهم (ج-١) ص ١٩٢ .

(٢) راجع كتاب « سبهرجن » السابق ص ٢٥ ، ٢٦ . راجع « لنورمان فريدمان » - الصورة الفنية - ترجمة الدكتور جابر عصفور - بمجلة الأديب العراقية العدد (١٦) . نقلاً عن د. مصطفى الجوينى ص ١٧٢ من كتابه « البهتان فى الصورة » ط. دار المعرفة بالاسكندرية سنة ١٩٩٢ .

(٣) د. عبد القادر الرباعى : الصورة الفنية فى النقد الشعرى ص ١٢٨ - ١٣٠ .

وبهذا وحده صارت الاستعارة دعامة التصوير الشعري ، وجزءاً أساسياً في البناء الأدبي ، فحيث يزاوج عنصر بعنصر آخر ، فإنه يبرز الإمكانية الكامنة في كلا العنصرين معاً (١) .

هذا - ويطلق « ريتشاردز » مصطلح « استعارة » ، وهو يريد « الصورة الشعرية » ، فإن تلك العمليات التي فيها ندرك أو نشعر بلغة شيء آخر ، كل هذه العمليات من وجهة نظره استعارية (٢) .

وهذا معناه ، أن ريتشاردز يرى أن مصطلح « استعارة » يفضل - إذا وسّع ليشمل جميع ألوان التعبير الإيحائي - مصطلح « صورة » ، وهذه الأفضلية راجعة عنده إلى أن مصطلح صورة مضلل لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية تخلق جواً مضطرباً في النقد ، وتبعده عن طبيعته الفنية (٣) .

وينبه « ريتشاردز » أيضاً على ضرورة التمييز بين الاستعارة اللغوية التي هي « مبدأ الوجود الشامل للغة » ، والاستعارة « الشعرية » ، النوعية بوصفها « الوسيلة العظمى التي يجمع ال ذهن بواسطتها في الشعر أشياء متباينة لم توجد بينها علاقة من قبل (٤) . إذ ليس من شرط أن تكون العلاقة منطقية أو حسية ، أو موضوع اعتراف عام ، بل « قد تكون بكاملها سيكلوجية » (٥) .

ومما هو جدير بالذكر أن « ريتشاردز » ينعى على النقد مبالغتهم في أهمية الصفات الحسية للصور ، وقد اهتم في المقابل « بالفكرة المصورة » .

(١) د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ١٥٦ / ١٥٧ .

(٢) Richard : philosophy of Rhetoric (p.90) .

(٣) السابق ص ٩٠ - ٩٤ .

(٤) راجع نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي ، ص ٢٥٣ .

(٥) نظرية الأدب ص ٢٤٧ .

يقول : لقد بالغ النقاد فى أهمية الصفات الحسية للصور ، فالذى يضافى على الصورة فاعليتها ، ليس وضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات ترتبط بكونها حدثاً عقلياً (١) .

إن هذا ما يفسر لنا كلام « شيللر » الذى يقول فيه :

« إن الموضوع الذى نشترك معه فى اتصال مباشر من خلال الحواس الجسمانية بعيد عنا (فبيننا وبينه مسافة) ، وإن ما نراه بالعين هو شئ مختلف عما ندركه ، ذلك لأن « العقل » يقفز متخطياً شعاع الموجة الضوئية قصداً إلى الموضوعات التى صدرت عنها الموجة الضوئية » (٢) .

تفسير هذا :

إن المظاهر الحسية قد تغرينا لأول وهلة ، لكن صورتها من منطلق فكرة التشكيل الجمالى قد تغير فهمنا الجمالى لها ، فالقيمة المطلقة للشئ لا تدرك بالعين ، فالعين لا تدرك إلا الظاهر من قيم الأشياء ، أما ما تتأثر به كلية الإنسان هو الشكل الذى يمثل براعة الفنان وقدرته على إحداث العلاقات التى يختفى فيها المضمون بكل قيم التعبير وعناصره ، إذ إن الشكل هو الذى يبلغ بنا إلى صفاء النفس وحريتها ، بحيث نقترّب بالفن من المثل الأعلى الجمالى (الحرية) ، وبحيث نتغلب على قيود المادة الوسيطة التى يستخدمها الفنان فى فنه ، فبراعة الفنان فى فنه ، إنما تقوم - إذن - فى عمله على إبطال المادة ، أو الغائها عن طريق الصورة أو الشكل .

(١) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبى ص ٢١٠ .

(٢) فريدريش شيللر : التربية الجمالية للإنسان ، ترجمة إلى العربية الدكتور وفاء محمد إبراهيم - ط . الهيئة العامة مصر ١٩٩١ ص ٢٧٧ والنص المترجم هو عن الانجليزية (لريجナル سنل) Reginald Snell فى الأصل والأساس .

والاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطى نظرية «ريتشاردز» هذه مجالاً أرحب من مصطلح « الصورة » الذى يرتبط بالحواس كثيراً ، فليس المطلوب عنده أن تستدعى إلى أذهاننا صور الأشياء التى يتخيلها الشاعر ، وإنما حسبنا أن نمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة ^(١) ، وهذا ما يفسر لنا قولنا : إن الطابع الحسى للصورة مبدا أساسى ، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى ، ثم إن اللجوء إلى التعبير الحسى وسيلة من وسائل تأثير الصورة ، ولكنه ليس الوظيفة أو الغاية ، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها فى النفس ، لذلك رفض « سيسيل داي لويس » تحديد الصورة الشعرية بأنها مجرد « صورة فى كلمات فيها مسحة من صفة حسية » .

من هذا المنطلق يظل مصطلح « صورة » على ما به من صعوبات أفضل مصطلح متاح نستطيع أن نستعاض به عن الأشكال المجازية فى بلاغتنا العربية ، علماً بأنه كما قلنا لا يقتصر عليها وحسب بل يستوعب غيرها ، كالوصف المباشر للمناظر والأشياء ، والصور التجريدية أيضاً .

وبعامة ، علينا أن ندرك أننا لا نستبدل « مصطلحاً » بآخر ، وإنما نستبدل « مفهوماً » بمفهوم وتصوراً بتصوير ، فالصورة لا تلغى « التشبيه » ، ولا تمحو « الاستعارة » ، وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئى الذى ربما ارتبط بكل منهما عند بعض المنظرين .

نعود فنقول :

وأمام هذه الصعوبة فى إدراك تحديد واضح « للصورة الشعرية » حيث إنها تركيبة معقدة ، بل هى أكثر تعقيداً من أى صور فنية

(١) الصورة الفنية فى النقد الشعرى للدكتور عبد القادر الربامى ص ٩٤ وانظر الإحالة فيه إلى مرجع ريتشاردز " practical criticism " .

أخرى ، اقترح « هويلى » أن يضع مكان كلمة « الصورة » Image كلمة يشتقها هو اشتقاقاً جديداً فى اللغة الانجليزية هى كلمة Sone- ويمكننا أن نصلح على ترجمتها مثلما رأينا لدى الدكتور عز الدين اسماعيل بكلمة « توقيعه » ، اتخذها « هويلى » ليدل بها على مجموعة الألفاظ التى تختار وتنسّق بحيث تتجاوب أصدائها فى عملية « الاستعارة » .

إذن فالصورة الشعرية فى نظر « هويلى » « توقيعه » ، أى استعارة ، ولعل لفظ توقيعه هنا فى حد ذاته يعطينا فهماً جديداً وريحياً لذبذبات المعنى المنطلق من الاستعارة ، حيث إنّ النغم لا يكون سوى موجات وأصداء متتابعة مترابطة تهدف إلى إحداث تشبع حسى معين يهمس فى الأذن ، والنفس على حد سواء مما يحدد لنا وظيفة الاستعارة ، وشروط حسننها ، وما ينهض على الشاعر أن يصنعه لإنجاح عمله الفنى ، إذا ما اعتمد عمله على هذه التوقيعات ، ذلك كله يزاد وضوحاً عندما يعرف « هويلى » التوقيعة بأنها : .

« الوحدة الحيوية فى الشعر التى لا تقبل الاختصار ، بعضها يكون خصباً ، وبعضها يكون عقيماً ، والتوقيعة العقيم هى الاستعارة التى تدل على نكاه ، ولكنها تفشل فى أن تحدث فى السياق العام أصداء متجاوبة » (١) .

ونضيف فنقول : إنها بذلك تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، وتصبح مجموعة التوقيعات على هذه الشاكلة عاجزة عن أن تعبر عن نماء نفسى يجعل من القصيدة كلها (صورة) ، واحدة من طراز

(١) دكتور عز الدين اسماعيل : التفهيم النفسى للأدب (ط. دار المعارف) ص ٧٥ .

٧٦ . والشعر العربى المعاصر (ط ٢) ص ١٤٠ .

خاص ، يحقق التكامل بين الشاعر والحياة ، معنى ذلك أن التوقيعة الخصبة المعطاه هي التي تحدث في السياق اصدها ، وتصبح كشفاً نفسياً لشئ جديد حيث إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر ، فلا يتضح له ولنا إلا بعد أن يتشكل في صورة ناجحة ، أو « توقيعة » خصبة ، وذلك أمر يرجع إلى الشاعر نفسه ، فليست هناك قائمة بالتوقيعات أو الاستعارات أو التركيبات الحسية ذات الشحنات المرصودة من الشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه ، ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر ، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء ، إن كل توقيعه رمز مصدره اللاشعور ، والرمز بهذا المفهوم أكثر امتلاءً ، وأبلغ تأثيراً من الحقيقة الواقعة ، وفي هذه الحال يكون من الخطأ التعامل مع التوقيعات (الاستعارات) على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة ، ويتحتم بذل الجهود لاستكناها وسبر أغوارها .

ولم لا ... ؟ والصورة تنبثق من إحساس عميق ، وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص ، هو تلقائياً خروج على النسق المعجمي في الدلالة ، والنسق الوظيفي في التركيب . وهذا الارتباط الحتمي بين الصورة ولحظة الكشف التي يعانيها الشاعر تعني أنها صورة غير مكررة ، من حيث لا تتكرر لحظة الكشف ذاتها ، (١) .

لذلك حق « لعيزرا بوند » أن يتغلغل إلى طبيعة الصورة ويعرفها بقوله : « الصورة هي التي تمثل مركباً ذهنياً أو عاطفياً في لحظة من الزمن » (٢) .

(١) الصورة والبناء الشعري ص ٢٨ .

(٢) ولهم فان لوكونور : النقد الأدبي - ترجمة صلاح إبراهيم ، ط. دار صادر بيروت سنة ١٩٦٠ ، ص ١٠٢ .

وإذا ذهبنا إلى « توماس إيرنست هيوم » (T Ernst Hulme) ، رائد مدرسة التصوير الشعري الذائعة الصيت فى أوائل هذا القرن (١٩١٢) ، والتي كان لها أثر قوى فى تحديد دلالة الصورة الفنية الحديثة ، بوجه عام ، رأيناه يقول فى مفهومها عنده :

إن الشعر ليس لغة غريبة ، ولكنها لغة تصويرية ، مجسمة ، فهى توفق بين لغة « الحدس » Intution ، وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسمة ، فهى تحاول دوماً أن تستولى عليك ، وتجعلك تشاهد باستمرار شيئاً مجسماً من الطبيعة وأن تمنعك من الانزلاق فى عملية من عمليات التجريد ، وهى تنتخب صفات جديدة ، واستعارات قشبية ، ليس لصفة الجدة فيها ، أو لأننا تعبنا من القديمة وإنما لأن الصورة القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة ، وأصبحت آلات لنقل الأفكار المجردة وحسب ، ولا يمكن نقل المعانى التصويرية إلا فى وعاء الاستعارة الجيدة ، والنثر وعاء قديم تتسرب فيه هذه الصورة ، وليست الصورة الشعرية مجرد زينة ، بل إنها جوهر لغة الحدس نفسها (١) .

نلمح إذن فى عبارة (هيوم) أنه يردف بين « الصورة » و « التعبير المجازى » ، ومن هنا تعنى الصورة الشعرية عنده أى تعبير مجازى من تشبيه أو استعارة .

والاستعارة فى نظر (هيوم) أداة أساسية من أدوات استحضار الصور الفيزيقية مما يساعد المتلقى على الإحساس بالأشياء ، وتحريك أنفعاله بحيث تصبح الاستعارة مثيراً حسياً لمشاعره ، وهذا التصور فى حد ذاته يجعل الاستعارة أسلوباً متميزاً من

(١) راجع الدكتور محمد عنانى : النقد التحليلي من ص ٢٢ ، ٦٢ . وراجع الصورة الفنية للدكتور جابر عصفور من ٢٢٦/٢٢٧ . ونظرية الأدب لأوستن وارين ورينيه وهلك من ٢٤٠ .

أساليب الإدراك الذى يكشف سوعاً معيناً من المعرفة ، وتوصيلها
للآخرين ، ذلك لأن الصورة نتاج فاعلية الخيال ، وفاعلية الخيال لا
تعنى نقل العالم أو نسخه ، وإنما تعنى إعادة التشكيل ، واكتشاف
العلاقات الكامنة بين الظواهر ، والجمع بين العناصر المتضادة أو
المتباعدة فى وحدة (١) .

وعلى هذا الأساس ليست « الاستعارة » فى أى مجال من
مجالاتها عنصراً إضافياً ، بل هى كما يقول الدكتور مصطفى
ناصر (٢) المخرج الوحيد لشيء لا يُنال بغيرها .

وهذا معناه أن للاستعارة وظيفة جمالية ، ولا تستخدم للملء أى
فراغ ، وإنما لقصد انفعالى نفسانى ، يحقق المثل الأعلى الجمالى
(الحرية ، وصفاء النفس) ، ومن هنا لا يعود الجمال الحقيقى فى
الفن رهناً بموضوعه ، أو بمادته ، أو بنوعية المعرفة التى يقدمها
للمتذوق ، بل يصبح هذا الجمال رهناً بالشكل فقط ، وقوام الشكل
الصورة ، وقوام الصورة « الاستعارة » .

ويزداد الأمر وضوحاً عندما نرى « جون كوين » يقرر أن
الاستعارة صورة ، ولكنها صورة متميزة إلى حد كبير ، إذ إنها لا
تنتمى إلى النمط نفسه الذى تنتمى إليه صور أخرى مثل « الإيجاز » ،
أو « القلب » ، فهذه الصور فى الواقع ذات « مجازات تركيبية » ،
لكن « الاستعارة » على عكس ذلك فهى « مجاز تصويرى » لأنها
انتهاك لقانون اللغة ، ولذا فهى مصنفة فى المستوى التصويرى ، لا
فى المستوى التركيبى للغة ، وعلى ذلك فإن لها لوناً من ألوان
الهيمنة المفروضة على اللغة لمالها من طبيعة خاصة

(١) د. ماهر حسن فهمى : المذاهب المعاصرة ص ٩٠ .

(٢) الصورة الأدبية ص ١٤٦ .

تفسح المجال لهذه الهيمنة ، وعلى هذا ، فالاستعارة ليست فقط منتمية إلى التصنيف اللغوى ، ولكنها مكملة ، ومتممة لكل الصور الأخرى . فعلى الرغم من أنها صورة إلا أنها لا تنتمى إلى النمط نفسه الذى تنتمى إليه صور أخرى مثل «الايجاز» أو «القلب» ، أو «التقفية» ، كما قلنا ، إن هذه الصور فى الواقع ذات مجازات تركيبية ، والاستعارة عكس ذلك فهى مجاز تصوورى وإذا كانت كل الصور الأخرى هدفها التهيئة للسياق الاستعارى ، فإن استراتيجية الشعر لها نهاية واحدة هى تغيير المعنى بوساطة المجاز ، التصويرى ، وهذا يكمن هدف الشعر ، وهو تغيير المعنى ، ولذلك فليست كل استعارة شعرية ، إذ لا تكون الاستعارة كذلك إلا إذا كان المدلول الثانى ينتسب إلى مجال معنى معين ، وعلى هذا الأساس استعملت الاستعارة استعمالين ، فهناك «استعارة الاستعمال» ، واستعارة «الإبداع» ، ثم إن طبيعة الاستعارة الأولى ليست جزءاً من المجازة الشعرية (١) .

وهذا ما يفسره لنا كلام الدكتور «عز الدين اسماعيل» إذ يرى:

إنَّ الاستعارة ليست حتماً صورة شعرية ، إذ لكى تكون صورة يجب أن تكون مؤثرة ، وينبغى أن تكون إفرازاً للانفعال .

يقول «ريفردي» :

إن الصورة إبداع ذهنى ، وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة ، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان فى البعد قلّة وكثرة ... وإنما يمكن إحداث الصور الرائعة تلك التى تبدو جديدة أمام العقل بالربط ، دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين ، لا

(١) جون كوين : راجع «بناء لغة الشعر» ترجمة د. أحمد مرويش ط. الأهرام ١٩٦٠ ص ١٢٠ - وراجع هامش ص ١١٩ من المرجع نفسه

ينرك ما بينها من علاقات سوى العقل ، (١) .

واعتقد أن هذا التباعد هو الذى يثير الانفعال ، ويحرك الخاطر ، ويهز النفس ، ويثير العجب والدهش ، عندما يفلح المتذوق فى المسك بأعناق المتناورات ، وجمع المتباعدات فى علاقة تصورية .

إن هذا ما يريده « عبد القاهر » قديماً بقوله :

« وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها اطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية اقرب » (٢) .

إن كل هذا مرتبط بطبيعة الحال بوظيفة الشعر ، إذ « إن الشاعر لا يريد أن يرسم ، والاستعارة لم تعد مجرد « رسم » ، كما لم يعد الشعر مجرد موسيقى ، والاستعارة « الشعرية » عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة « الإيحائية » ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى ، إن كلمات الألوآن لا تميل إلى ألوان ، ولكنها تحيل إلى مدلول ثان موحى به ، تتغير من خلاله طبيعة المعنى فننتقل من المعنى الذهنى ذى الطبيعة العاطفية ، فالسماء الخضراء عند شاعر مثل « رامبو » ، والسماء الزرقاء عند « مالارميه » كل له مدلول ثانى ذو طبيعة عاطفية (٣) .

بعد هذا كله ، لا شك إذن فى أن ثمة ترادفاً واضحاً بين استخدام مصطلح « الصورة الشعرية » ، « الاستعارة » ، رغم وجود عدم

(١) عن الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٢٢/١٢٤ .

(٢) راجع الأسرار - ص ١١٦ - ونستطيع العثور على نصوص كثيرة عند عبد القاهر تؤكد هذا الجانب . راجع ص ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٤٤ .

(٣) جون كوين : بناء لغة الشعر - راجع ص ٢١٠/٢١١ .

ثبات تقريباً فى تحديد مفهوم الصورة . ولعل هذا الترادف يؤكد لنا عدم وجود نبوء أو جفوة بين « الصورة » ، « والاستعارة » وهذا شئ طبيعى ، فقد تصل « الاستعارة » أو التشبيه إلى درجة من الخصب والذكاء ، والامتلاء ، والعمق ، إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل (الصورة) وتؤدى دورها . وهذا لم يمنع من وجود وسائل أخرى تتحقق بها الصورة ، ومن خلالها ، لذلك وجدنا هذا « المفهوم الجزئى » للصورة الشعرية يوجد إلى جوار « مفهوم كلى » آخر يمكن من أن تطلق كلمة الصورة الشعرية على أى رسم لهما فى الشعر مما يوسع دلالتها أشد الاتساع ، واتساع الدلالة بهذا الشكل جعل مفهوم التصوير يختلط بمفهوم الرسم الذى يعتمد على الصور البصرية ، فكل من الشاعر ، والمصور ، والرسام كما يقول « رسكين » :

« يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياتهما ، ولا يفوتهما قط شئ حتى ولو كان أبسط النفحات ، أو أرق طيات الملابس ، أو حفيف أوراق الأشجار ، وتؤلف الصور المنسقة من هذا الحشد المنوع المخزون فى الذاكرة بوساطة الخيال الخلاق » (١) .

وعلى هذا الأساس ترتبط « الصورة » بكل ما يمكن استحضاره فى الذهن من مرئيات ، أى ما يمكن تمثله قائماً فى المكان ، كما هو الشأن فى صور الفنون التشكيلية ، أما القصيدة فهى مجموعة من التوقعيات التى قد تشتمل على مثل هذه الصور المكانية إلى جانب الصور الحسية الأخرى ، على أن هذه الصور للجزئية بعد ذلك تعبر فى مجملها عن حركة تحلق ولما نفسى تجعل من القصيدة فى مجملها ، صورة ، واحدة من طراز خاص ، يتحلق فيها نوع من

(١) د. ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية ص ٩٠ .

التكامل بين الشاعر والحياة (١) .

ولم لا ؟ ، ، والاستعارة ، تشكل الخاصية الرئيسية ، للغة الشعرية ، فى رأى (ت. س. اليوت) عندما عرّف ، الكوميديا الإلهية ، بأنها : « استعارة ضخمة » ، وعلى هذا الأساس قابل ، كلوديل ، بين الشعر والنثر ، إذا إنه جعل الأول « منطق الاستعارة » ، والثانى « منطق القياس » (٢) .

وترتب على ذلك أن الفرق بين « الشعر » و « النثر » فرق ذو طبيعة لغوية لا يوجد فى جوهر الرنين الصوتى ، ولا فى جوهر المحتوى الفكرى ، ولكن فى نمط العلاقات الخاص الذى توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المدلولات من جهة أخرى ، على أساس أن لغة الشعر ليست مجموعة من الألفاظ ، ولكنها مجموعة من العلاقات ، والعلاقة نفسها معنى ، وعلى هذا الأساس يكون الأصل الحقيقى للغة الشعرية هو فى نموذجية الصورة ، وطريقة تقديمها ليتحقق الانفعال ، والتأثير المطلوبين فى نفس المتلقى .

فصارى القول : إن الصورة قد تكون « تعبيراً استعارياً » ، وفى الوقت نفسه قد تكون تعبيراً حقيقياً يحمل شحنة عاطفية خيالية إلى حد ما - مما تحمله دلالات الألفاظ بعد التثامها فى سياق شعرى أو أدبى ، وقد تكون (رمزاً) يجمع الحقيقى ، وغير الحقيقى ، وكثيراً ما أطلق النقاد (الرمز) وهم يقصدون « الاستعارة » ، ذلك أن الاستعارة الناجحة ، والصورة الموحية يسعيان إلى مستوى « الرمز » ، وكل صورة قِيَمَة أيًا كانت تسميتها - كما قيل - تستند

(١) راجع الشعر العربى للمعاصر (ط٣) للدكتور عز الدين اسماعيل ص ١٤١ .

(٢) « جون كوين » : بناء لغة الشعر ص ١١٨ .

إلى رمز (١)

« والرموز ، بعامة عينيات واقعة ، وهى إلى جانب ذلك عوامل إثارة ، وبمعنى آخر : إنها تمثل وقائع ، إلا أنها بذاتها لا تقدر أن تمثل أى تركيبة عقلية ذات دلالة خاصة ، وتتحدد الدلالة فى إطار اقتران الرمز بالرموز الأخرى ، وإن هذا الجمع الذى نراه فى القصيدة من كلمات رامزة ألغت بنية الصورة النفسية .

وقد يستعمل « الرمز » لدلالته الحقيقية الواقعة ، غير أن الصورة المجملة ، هى التى تحدد للرمز دلالاته المطلوبة فى اقترانه بالرموز الأخرى سواء أكانت « استعارية » أم سواها ، وهذه الصورة المجملة ، تركيبة عقلية من نوع خاص لا يخضع لعالم المشاهدة بحيث تصبح تلكم الرموز جزءاً من التفكير الحسى الذى ينأى بالمصور أن يعنى بحرفية الشكل الخارجى وما فيه من تناسق وجمال ، بل يتغلغل بوساطته الشاعر من خلال أحاسيسه فى الطبيعة فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفية التى تترجم ذلك التفكير .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم كلام ناقد مثل « جون كوين » عندما قال : لقد وُلد الشعر من « عدم الملاءمة » فضلاً عن أنه لا يسمى الأشياء بأسمائها أصلاً فى إطار من التصور المجازى ، فاللون الأخضر فى « ليلة خضراء » ليس هو اللون الموضوعى ، ليس هناك عالم شعرى ، وإنما هناك طريقة شعرية للتعبير عن العالم ، إن الشعر لا يتكلم لغة حرفية ، والإصرار على الحرفية يوقف دورة

(١) الدكتور مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ص ٥٢ .

« التوليد » . وينزع فى الوقت ذاته عن اللغة الشعرية معناها الحقيقى.

وإذا كان الشعر يمارس بانتظام « عدم الملاءمة » - أى عملية « التجوز » على أحسن تقدير بلغتنا فى نقدنا العربى القديم - فإن ذلك لا يتم إلا من خلال انتهاك قواعد اللغة أو مواضعاتها .

وعلى هذا تكون « الاستعارة » أو « تغيير المعنى » هو تحويل « النظام » إلى « التصور » ، وتكون الصورة حينئذ هى صراع بين قواعد التركيب والتصوير المجرد ، والمقال العادى يدخل فى دائرة النظام الذى يتمشى مع القاعدة ، وهو ليس إلا تحقيقاً للإمكانية الكامنة فيها ، أما المقال الشعرى فهو يسير فى اتجاه مضاد للنظام ، ويبدأ صراع يستسلم من خلاله « النظام » ويقبل « أن يتحول » ^(١).

من هنا ، كان الشعر تبعاً لمفهوم « فاليرى » هو « لغة داخل اللغة » ، أى أنه نظام لغوى جديد مبنى على انقراض نظام قديم ، وهى انقراض تسمح لنا بأن نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى ، إن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ، ولكنها طريق لا مفر منه ينبغى أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبداً بالطرق العادية .

من أجل ذلك قال « بريمون » بشأن « عدم الملاءمة وتحويل النظام إلى تصور » عن طريق الاستعارة ، عن بيت « مالمرب » :
« ستتجاوز الثمار وعد هذه الأزهار »

(١) جون كوين : راجع « بناء لغة الشعر » - ترجمة الدكتور أحمد درويش - مطابع الأهرام ١٩٩٠ ص ١٣٦/١٣٧ .

كيف يتأتى للإنسان أن يستطيع تغيير أى حرف من هذا البيت إلا إذا هدمه كله ؟ فالجأوزة إذن هى ، القاعدة ، ، وهى أساس نظام التصور (١) .

من هنا رأينا الدكتور عز الدين اسماعيل يقول :
ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان ، إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً ،
أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد ، أو غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك أو الاشمئزاز .

إن الصورة الشعرية ينبغى ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقياً ، ما يزال هذا الارتباط ولا بد أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور ، وفى الصورة الشعرية المسيطرة ، يقوم الشاعر بعملية تكثيف للزمان والمكان ، فإذا بالأشياء المتباعدة فى زماننا ومكاننا ، تقتارب وتتشابك ، وليس لهذا التكثيف من سبب إلا لأن بنية الصورة الشعرية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعى الصورة المقابلة المطابقة ، من أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعرية ألا نحكم فيها النظر العقلى الذى سيرفضها منذ اللحظة الأولى ، ويحول دون إدراك الشعر فيها ، وفى مثل هذه الصورة كثيراً ما يستغل الشاعر رواسب الصور الشعبية التى تنقلها إليه الخرافات ، والأساطير والحكايات التى ينسجها خياله على غرار تلك الصور ، وهى فى كلتا الحالين تمثل وسيلة ، تفاهم روحى

(١) جون كوين : راجع بناء لغة الشعر ص ١٢٦/١٢٧ .

أوضح ، وأقوى من أى وسيلة أخرى (١) .

الصورة عند نقادنا العرب المحدثين :

من الواجب علينا بعد ذلك أن نوضح مفهوم الصورة الشعرية عند نقادنا المحدثين لنرى مدى قرب هذا المفهوم ، أو بعده عن الاستعارة ، فالدكتور عز الدين اسماعيل يجعل من الصورة الشعرية مصطلحاً يشمل ما فى التعبير الشعرى من موقف نفسى أو رؤية معينة ، أو قل : إنها عنده الصورة الكلية التى هى بدورها مكونة من صور جزئية مترابطة ، تقوم الاستعارة ، والتشبيه ، والرمز فيها بدور لا ينكر أثره فى نقل التجربة الشعرية ، أى الانفعال (٢) .

والدكتور محمد زكى العشماوى ، صدد درسه الوحدة العضوية فى القصيدة العربية ، وتحليله لمعلقتى « لبيد » ، و « طرفة » ، يقصد فى تعبيره عن الصورة الشعرية إلى التشبيه والاستعارة ، بجانب الصورة الكلية بمفهومها العام (٣) . مما رأيناه أيضاً لدى الدكتور إحسان عباس ، « فالصورة الشعرية من وجهة نظره ، (جميع الأشكال المجازية) (٤) ، بوصفها لغة مميزة للشعر فى جوهره ، قادرة على تحويل المعانى .

ومع أن الدكتور « إحسان عباس » يفهم الصورة هذا الفهم

(١) انظر الشعر العربى المعاصر (ط٢) ص ١٥١ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٥ وفيها تحليل دقيق ومعنى « الرمز » من خلال النصوص الشعرية المختلفة .

(٢) الدكتور عز الدين اسماعيل : انظر الأدب وفنونه (ط٧) ص ١٢٨ .

(٣) د. محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى للمعاصر (ط٥٧ ص ١٢٢ ، ٢٠٧) .

(٤) د. إحسان عباس : فن الشعر (ط. بيروت) ص ٢٧ وانظر لبروتشاردز العلم والشعر ص ١٠١ .

المجازى الذى هو بطبيعة الحال فهم « استعارى » . إلا أنه وهو بصدد تحليله مقطوعة من معلقة « امرئ القيس » . لا يقف بالصورة عند حدودها المجازية وحسب ، ولكنه يفهمها فهماً حسياً عاماً . فهى عنده الصور الحركية ، والملونة ، والتشبيهية ، إلى غير ذلك .

ويعرف الدكتور ، نعيم حسن الهافى ، الصورة بقوله : « الصورة التعبير بالمجاز » (١) . وغيره يقول : « الصورة يقصد بها التشبيه والاستعارة » (٢) . - ويفهمها الدكتور نصرت صالح عبد الرحمن ، فهماً عاماً ، فهى إما صورة كلية ، أو صورة جزئية ، وبمعنى آخر : هى التشبيه والاستعارة تارة ، أو هى الموقف العام الذى يتصوره الشاعر ويبرزه فى شعر الوصف أو المدح ، أو الحرب ، أو المقدمات الطللية ، وغير ذلك من مواقف تارة أخرى . لكنه يغلب ظنه ، بأن « الاستعارة » صورة منفصلة عن التشبيه ، لها كياناتها ، وميزتها الخاصة ، إذ تتبدى له أحياناً « كأنها نوع من وحدة الوجود الصوفى حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها » (٣) .

أما الأستاذ ، أحمد الشايب ، ، فالصورة عنده تأتى فى مقابل الجملة بوصفها مصطلحاً بلاغياً ، فتشمل « البلاغة » ، أى « الصورة التى تختصر علم البيان ، وقسما من البديع ، والجملة الخبرية ، والإنشائية » (٤) .

(١) د. نعيم حسن الهافى : الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث فى مصر ، بحث مخطوط ، جامعة القاهرة (١٩٦٧) .

(٢) دكتور عبد المحسن طه بدر : التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث بحث مخطوط - جامعة القاهرة .

(٣) د. نصرت صالح عبد الرحمن : الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى صور الدراسات النقدية الحديثة - نشرته مكتبة الأكنسى ، بعمان ، راجع ص ١٢ .

(٤) الأسلوب للأستاذ الشايب (ط١) ص ٢٠ .

ثم إنه فى الوقت نفسه يفهم الصورة أعم من أن تكون « صورة بيانية » أو « أدبية » ، أو « بديعية » فى كتابه « الأسلوب » ، إذ إنه شرع يشرح ذلك فى أثناء الحديث عن الفروق بين لغة العلم ، ولغة الأدب ، فنحن عندما ننقل فكرة من عقولنا إلى عقول الآخرين معتمدين فى ذلك على اللغة الشفوية ، أو الكتابية ينتج عنه ما يسمى « علماً » ، أما إذا كان ما يختزنه العقل عاطفة وفكرة ، ثم أديناها كان ذلك « أدباً » ، إلا أنه إذا كانت الأفكار هى الغرض الأول من الكلام ، ودخلت العاطفة لتبعث فى الأفكار روعة وقوة كان الناتج أدباً عاماً كالتاريخ والنقد ، أما إذا كانت العاطفة هى الغاية الأولى ، والفكرة سندا لها . فإننا نظفر بأدب خاص يعد من الفنون الرفيعة كالشعر مثلاً ، والمسألة بعدئذ تنحصر فى الطريقة التى يبعث بها الأديب فى نفوس الآخرين العواطف نفسها التى تكمن فى ذاته ، وكيف يمكن أن يثير فى هذه النفوس روعة الإعجاب ، أو لوعة الحب ، أو لهيب الحماسة ، ولذلك كان عليه أن يلجأ إلى الوسائل التى يحاول بها نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه وسامعيه ، وهذه الوسائل تدعى (الصورة الأدبية) (١) .

والصورة عند « الأستاذ أحمد الشايب » بهذا المعنى محتاجة إلى باعث يثيرها ، والوسيلة إلى ذلك « الخيال » ، وهو أساس الصورة الأدبية عنده مهما تكن درجته الفنية ، كما أنه يحمل العواطف التى تترجم إحساس الفنان ، والتى تشرح لنا خواص الصورة الصالحة للتعبير عنها ، ولإثارتها ، ووجب بعدئذ أن تكون لغة العاطفة جزلة مألوفة بعيدة عن المصطلحات ، والكلمات الغريبة ، وعلى هذا تعتمد الصورة الأدبية فى تكوينها على أساسين مهمين ، أولهما : الخيال ، وثانيهما العبارة ، أو نظام التأليف اللغوى .

(١) السابق من ٢٢٦ .

نعم ، الخيال بوصفه قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعمل بين الوعي واللاوعي . تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم ، لتنتج صوراً واشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاً موحداً ، كل ذلك مما تفصح عنه العبارة ، ونظام التأليف وصنوف هيئات التركيب اللغوي .

هذا ، ويرى ، الدكتور غنيمي هلال ، من خلال دراسة الصورة في المذاهب الأدبية ، أن الصورة لا تلزم ضرورة أن تكون الألفاظ ، أو العبارات المجازية ، وقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون مع ذلك دقيقة التصوير ، يقول :

فانظر كيف تتجاوز الصور المجازية مع الحقيقة في قول الشريف الرضي :

ولقد مررت على بهارهم وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضجّ من لغب رضوى ولج بعنلى الركب
وتلفت عيني ، فمد خفيته عنها الطلول ، تلفت القلب

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها أولاً بهاراً ليوحى بتجاوز هذه الكلمة مع كلمة الطلول ، بالفرق بين بقائها حية في نكراه ، ورؤيتها دارسة حين وقعت عليها عيناه ، ثم إن الكلمات : « وقفت » ، « ضجّ » و « رضوى » و « لج » هي صورة في ذاتها موحية بدلالاتها واصواتها (١) .

وقد تكون الصورة « تعبيراً مجازياً » ، والاستعمال المجازي يستلزم دلالة خاصة للعبارة أو الكلمة (٢) .

والأستاذ العقاد ، يذهب في فهم الصورة المذهب نفسه ، وليس

(١) النقد الأدبي الحديث (ط٣) ص ٤٥٨/٤٥٩

(٢) راجع السابق ص ٤٥٨/٤٥٩

الأمر عند العقاد على هذا الشكل وحسب ، لكنه عند رواد مدرسة الديوان جميعاً ، فإن الأشكال الصورية التى ألح عليها هؤلاء خلال دراستهم النصية ، هى التشبيه ، والتشخيص ، والسخرية ، والتجسيد ، والتفتوا أيضاً إلى الصور المبنية على المبالغة ، والصور غير المجازية ، بينما أهملوا إهمالاً يكاد يكون تاماً الصور الاستعارية ، والصور المبنية على الرمز ، مع أنه الاستعارة داخله فى مفهوم الصورة عندهم (١) .

والرؤية نفسها نجدها عند الدكتور مصطفى ناصف ، فالصورة عنده ، إما أن تكون مجازية ، أو غير مجازية دون أن يحدد مفهومًا معينًا لها رغم أنه ينعى حظاً الصورة على أيدي النقاد لأن وجهات نظرهم لم تسفر عن تحديد مفهوم بعينه لها .

والصورة الشعرية من وجهة نظر الدكتور « زكى مبارك » ، إما أن تكون صورة كلية مهمتها تصوير الغرض « الكلى » للوصول إلى أقصى ما يمكن الوصول إليه من التأثير الذى هو غاية البيان ، وإما أن تكون صورة جزئية تتمثل فى الاستعارة التمثيلية على وجه خاص ، والتى هى صورة ممثلة للمعنى .

وفى الوقت نفسه يعود فينكر كون الاستعارة داخلية فى دائرة الصورة الشعرية قائلاً : « يعنينى أن يعرف القارئ أن هذا النوع من التعبير (أى الاستعارة) ليس من الصورة الشعرية ، وإن كان فى حد ذاته نوعاً من التصوير لما فيه من روعة الخيال » (٢) .

إذن ، ماذا يعنى الدكتور زكى مبارك بما قاله ؟ ... لعله يعنى بهذا أنه ليس من الضروري أن تكون الصورة تعبيراً مجازياً وحسب ،

(١) د. محمد عبد الهادى : الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان ، بحث مخطوط ، جامعة القاهرة ، برقم ١١٥٧ (١٩٧٢) ص ٦٠٥ .

(٢) د. زكى مبارك : انظر الموازنة بين الشعراء (طه) ص ٩٥ - ٩٨ .

وإنما تعنى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز بحيث لا يشير مفهومها إلى أحدهما دون الآخر . وها هوذا الراى نفسه الذى نجده عند « نورمان فريدمان » فيما ترجمه الدكتور جابر عصفور عن مبحثه « الصورة الفنية » (١) .

وفى الطريق نفسها يسير الأستاذ « مصطفى السحرى » ، وقد اختص « الصورة الشعرية » بحديث طويل ، حدد فيه مفهومها ، حيث قال :

« إن مجال الصورة يتجلى فى رسم الأشخاص أو المواقف ، ويأتى بنموذج تطبيقى للشاعر « صلاح عبد الصبور » ، وفيه يوضح كيف صُوِّر الشاعر شخصية زهران ، وهو ممن قتلهم الانجليز فى « دنشواى » فى أبعاده الجماعية ، وفى ملامحه وسماته ، وأحواله الحياتية ، ويعرض كثيراً من النماذج الشعرية « لعمر أبى ريشه » ، و « بدر شاكر السبأب » ، وغيرهما مما لا نجد لمفهوم الصورة الشعرية من خلال تحليله لنصوصهم سوى أنه يفهمها على أنها الصورة الكلية التى تقوم فيها الألفاظ بدور مهم فى الإيحاء برؤية الشاعر ، وتكون بذلك مادة من موادها (٢) .

هذا ، ولم أجد فى حديثه من قريب ، أو بعيد ما يشير إلى مكان الاستعارة بين ذلك كله .

واعتقد أن الأستاذ السحرى ينظر إلى الصورة من خلال ما عرض على أنها نمط يجسد « رؤية رمزية » معينة ، أو على أنها تحوى فكراً يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية معينة لها دلالة ما .

(١) نورمان فريدمان : الصور الفنية - ترجمة د. جابر عصفور - بحث منشور بمجلة الأدب المراقبة عدد (١٦) .

(٢) الأستاذ مصطفى السحرى : النقد الأدبى من خلال تجاربى من ٩١/٩٠

وفى المقابل يعالج موضوع الصورة عند الدكتور «جابر عصفور»
من جانبين :

الأول : يعالج الصورة بوصفها نوعاً بلاغياً سواء أكانت تشبيهاً أم استعارة أم كناية ، والجانب الثانى : يعالج الصورة بوصفها طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهة من أوجه الدلالة ، لذلك لم تعد دراستها عنده مقصورة على الأنواع البلاغية وحسب ، بل هى أيضاً اللوحة الشعرية الدالة بعلامها الكلية ، وإن كان الباحث قد ركز فى بحثه الصورة الفنية على جوانبها الجزئية المعروفة من استعارة ، وتشبيه ، وكناية ، ومجاز موضعاً أهميتها ، وظائفها مع ربطها بالجانب الحسى وتأكيد على هذا (١) .

ولا أشك فى أنه محق فى هذا الربط ، فإن النتائج العامة التى قدمها واحد مثل «إيفور ريتشاردز» فى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» ، تؤكد باستمرار على أن فاعلية الصورة ليست فى مجرد حيوياتها بوصفها صورة ، وإنما بقدر ميزتها بوصفها حادثة ذهنية ، ترتبط نوعياً بالإحساس لذلك أصبحت تمثيلاً للإحساس وتشكيلاً له عبر المحسّات (٢) .

ويأتى الدكتور «عبد القادر القط» ليقدّم لنا تصوراً وافياً من طبيعة الصورة ، والعناصر التى تسهم فى بنائها وتشكيلها ، إذ قال :

الصورة فى الشعر ، هى «الشكل الفنى» الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدماً

(١) الدكتور جابر عصفور . انظر الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى (ط. دار المعارف)

(٢) نظرية الأدب لاوستين وارن . ورونيه ويلك : ص ٢٤١

طاقات اللغة ، وإمكاناتها فى الدلالة . والتركيب والايقاع . والحقيقة .
والمجاز ، والترادف ، والتضاد ، والمقابلة ، والتجاسس . وغيرها من
وسائل التعبير الفنى . والألفاظ والعبارات هى مادة الشاعر الأولى
التي يصوغ منها ذلك الشكل الفنى . أو يرسم بها صوره الشعرية .
لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة ، وبالمعجم
الشعرى عندما نأخذ طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات
الشعورية ، والجمالية تتردد فى عبارات ، وصور مجموعة من
الشعراء ممن يربطون بينها وبين وجدانهم ، وهم يتجهون إلى
تجربة واحدة فى شعرهم (١) .

أما إذا ذهبنا إلى الدكتور « مصطفى ناصف » وجدناه يشير إلى
أن الصورة قد تستخدم للدلالة على كل ماله صلة بالتعبير الحسى ،
وتطلق أحياناً ، مرادفة للاستعمال الاستعارى للكلمات (٢) .

ثم إنه يرى أن « ربط الصورة بالاستعمال الاستعارى الحى أكثر
صواباً لأنه أوفى تحديداً » (٣) .

والدكتور « ناصف » يؤكد دوماً على الصورة الاستعارية « الحية »
غاضاً الطرف عن الكناية ، منزلاً التشبيه المكناة التي كان يحتلها عند
القدماء ، ولهذا فإن مفهوم الشكل الأدبى أو « الأدبية » تكاد ترادف
عنده « الاستعارة الحية » (٤) .

(١) الدكتور عبد القادر القط : انظر الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ط٢
ص ٣٩١/٣٥٠ .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص ٢ .

(٣) السابق .

(٤) راجع « الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى » تأليف الولى محمد .
ص ٢٢٨ - ٢٢٩

يقول الدكتور ناصف فى ذلك :

« يتفق النقاد على مكانة الاستعارة الفطرية من الشعر ، فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير ، من مثل مادة الشعر ، والفاظه ، ولغته ، ووزنه ، واتجاهاته الفكرية . ولكن « الاستعارة » تظل مبدأ جوهرياً ، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر » (١) .

ومفاد هذا النص أنه يختزل الصورة الشعرية إلى مجرد « استعارة » ، وعلى هذا فيمكننا تعويض مصطلح « الصورة » بمصطلح الاستعارة . وبناء على ذلك يمكننا القول بأن « الصورة » أصبحت مرادفاً « للاستعارة » .

وبإمكاننا مع النظرة الشاملة والموضوعية عدم التفاضل عن الأنواع الأخرى من الصور ، وعلى الأخص التشبيه ، على أساس أنه أرضية الاستعارة وأساسها إلا أن الدكتور ناصف يقول :

لست أميل إلى أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته ، فالاستعارة ربما كانت أولى منه ، وأجدر بطول التوقف ، والأناة ، وهى بالشعر على الخصوص أمسَ رحماً » (٢) .

وعلى الرغم من وجود شبه تسوية بين الاستعارة ، والتشبيه عند ناقد مثل « مولينو » من حيث أهميتهما فى بناء الصورة ، وتشكيل القصيدة . وكذلك الأمر بالنسبة « لسيسيل لويس » كما ورد فى مبحثنا من قبل » .

يقول « مولينو » :

« لقد أصبحت الاستعارة والتشبيه منضويين تحت اسم عام هو

(١) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص ١٢٤ .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص (٤٧)

« الصورة » ، ويبدو أنه قد أصبح شائعاً الاقتناع بأن الصورة تشغل أهم ما فى القصائد . ولقد بدت هوية الشعر مع الحركة الشعرية العظيمة التى بدأت مع الرومانسية واستمرت مع الرمزية فالسيريالية . بدت متحررة بوصفه (إلى الشعر) « صورة » (١)

إلا أن ناقداً مثل « بيركيرو » يرى غير ذلك . إذ قال :

« إن التشبيه هو الأقل شعرية بين الصور ، وذلك لأنه يعتمد على مجرد « القران » ، مع أن الشعر يستهدف « النقل » (٢) .

وماذا عن الكناية ؟

إن الكناية إن دلت على نكاه أو حتى لطف النظر ، فإنها لا تدل إطلاقاً على طاقة تخيلية ، تلك الطاقة التخيلية التى تنقلنا من مكان إلى آخر ، ذلك الانتقال بين الأشياء المختلفة من حيث الجنس الذى جعله ناقد مثل « عبد القاهر » علامة على القدرة الشعرية . ونكاه المبدع ، إذ قال :

« وههنا إذا تأملنا مذهباً آخر فى بيان السبب الموجب لذلك هو اللطف مأخذاً وأمكن فى التحقيق ، وأولى بأن يحيط بأطراف الباب ، وهو أن لتصوير الشبه من الشئ فى غير جنسه وشكله ، والتقاط ذلك له من غير محلته ، واجتلابه إليه من النقيض البعيد باباً آخر من الظرف واللفظ ، ومذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل ... » (٣) .

نعم ، إن هذا الانتقال هو مصدر اللذة الجمالية فى « الاستعارة

(١) الولي محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ص ٢٢٢

(٢) السابق

(٣) أسرار البلاغة (ط الشيخ محمود شاكر) ص ١٢٩

والتشبيه ، وهو غير حاصل في حال « الكناية » ، وغير حاصل أيضاً مع « المجاز المرسل » ، وعلى ذلك فإننا أمام « المجاز المرسل » ، و « الكناية » نواجه « صوراً » يقل فيها الخيال ، ذلك الذى بسببه تستحق الصورة الأدبية اسم « صورة » .

من أجل ذلك لم يتعرض الدكتور « مصطفى ناصف » لهذين الفنين ، الكناية ، والمجاز المرسل ، والحق معه إذ إن الكناية - كما نص البلاغيون القدماء - يمكن أخذها بمعانيها الحقيقية أيضاً إلى جوار المعنى المجازى .

وهكذا لا يشكل « التعبير الكنائى » و « المجاز المرسل » إلا صوراً ضعيفة من حيث الطاقة التخيلية ، وفوق هذا فإن استعمال المجاز المرسل قلماً يثير اهتمام المتلقى ، بل إن الاستعمال ينقله إلى دائرة الأعراف اللغوية مما ينال من قيمته الجمالية ، لأن أى أداة تعبيرية ، ما إن تحول إلى سلطة العرف ^(١) حتى تفقد قيمتها الفنية ، فعندما نقول : « قلت كلمة » يعنى خطبة ، أو نصيحة ذاكر الجزء ومريد الكل ، فإن الذى يحكم هذا هو العرف لأنه هو الذى يسمح بهذا الاستخدام .

فالأعراف وحدها هى التى تجعل تأويل عبارة « قلت كلمة » ، بمعنى قلت خطبة ، والأمر كذلك بالنسبة لقول الشاعرة الخنساء مكنية عن أخيها صخر :

طويل النجاد رفيع العماد ... ، فالعرف وحده هو الذى يؤول عبارة « رفيع العماد » بالشرف والسيادة والرفعة فى النسب

(١) راجع ذلك فى « الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى » - تأليف « لوى محمد » ص ٢٢٩/٢٣٠/٢٣١ .

والأصول على سبيل الكناية . فضلاً عن إرادة المعنى الحقيقي وهو طول عمود الخيمة التى تعلو كل الخيام . لأنها خيمة السيد أو الرئيس .

خلاصة القول :

إن الصورة هى الشئ الثابت فى الشعر كله ، إذ إن أهم خصائص التعبير الشعرى أنه تعبير « بالصورة » ومنذ « هوراس » والقصيدة تشبه بالصورة ، فكل قصيدة جيدة صورة فى ذاتها تم تنسيقها من جملة صور عند باحث مثل « سيسيل دى لويس » (١) .

ثم إن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائى شعراً ، وقد ثبتت الدراسات الحديثة أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى (٢) .

ومنذ قرّر « أرسطو » أن « الاستعارة » هى محك الشعاعية ، وجوهر الشعر ، ودليل عبقرية الشاعر ، وأنها الشئ الذى لا يمكن تعلمه ، أو الذى لا يمكن أن يُلَكن أخذت « الصورة الاستعارية » تأخذ مكان الصدارة ، وأصبحت مرادفاً « للصورة » ، انطلاقاً من التصور شبه الثابت أن المجاز هو الأساس ، والاستعارة أنصع ، وأعمق ، وأقوى

(١) راجع الصورة الشعرية لسيسيل دى لويس - ترجمة د. أحمد نصيف الجنابى وآخرين ص ٢١ .

(٢) يرى « ماكس مولر » أن لوائل اللغة ماثلة فى سلسلة من الجدور وحيدة المقطع ، ذات اشارات حسية ساذجة ، أما الفترة « الاستعارية المجازية » فلاحقة ، كأنما روجعت فيها الكلمات ، وسُقيت بهذه القيم الشعرية ، لكن باحثين مثل « بارفيلده » وغيره ، يرون أن القيم الشعرية التى تسمى الآن « مجازية » كانت جزءاً من المدلول فى البدء ، فالكلمات فى اللغة البدائية ليست خالصة للحس المادى ، ولا هى معزولة من التفكير والشعور الإنسانى - راجع الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف ص ١٢٦ .

الوانه ، ومن ثم مضى باحث مثل « سيسيل لويس » إلى القول : بأن كل صورة شعرية هي بدرجة ما « استعارية » ، فالاستعارة بنت الحدس

وإنطلاقاً من هذا التصور يقول « هربرت ريد » H. Read : يجب علينا أن نتهياً دائماً للحكم على الشاعر بقوة « المجاز » في شعره وأصالتها ، ويرى « أرسطو » من قبله أن المجاز إحدى علامات نبوغ الشاعر ^(١) .

وإذا كان « التشبيه » في مراحل من بلاغتنا العربية قد نازع « الاستعارة » مكان الصدارة ^(٢) ، إلا أن مدرسة البديع ردت لها

(١) الصورة الشعرية لسيسيل دي لويس : ترجمة دكتور أحمد نصيف الجنابي مع آخرين ط. الكويت - مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ص ٢٠ .

(٢) فمثلاً نرى « قدامة بن جعفر » يعلى من قيمة التشبيه ، ويقرت إلى أغراض الشعر الأساسية ، ويلم « ابن طباطبا » بقسميه الحسنى والمعنوى (لأنه شاملاً) . وحتى زمن « ابن المعتز » (٢٩٦هـ) ، لم تعتمد الاستعارة تشبيهاً يمنع دخول التشبيه معها ، وظل البيهانيون يربطون وظيفة الاستعارة بوظيفة التشبيه وعندها « مجرد تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبهانة » كما فعل صاحب الوساطة ، و « الرمانى » يقرن الاستعارة إلى التشبيه لمجرد أن كليهما يخرج الأغمض إلى الأوضح ، و « المبرد » يعطى اهتماماً بالغاً للتشبيه دون أن يشير إلى الاستعارة ، إلا قليلاً ، كما أنه يخلط بينها وبين التشبيه ، وصاحب العمدة يرى أن الاستعارة « أفضل المجاز ، وأول البديع ، وليس في حلى الشعر أعجب منها » ، إلا أنها تبقى غير متفوقة عنده على التشبيه ، فهي مجرد حلية ، ولا تعد من محاسن الكلام إلا إذا وقعت موقعها ، ونزلت موضعها ، ولا يكون ذلك إلا إذا حملت على التشبيه القريب على حد قوله .

ومجمل القول : إن التشبيه كان « عمود الصورة » في النظرية الشعرية القديمة ، ذلك لأنه ينسجم وفلسفتهم الجمالية عمومًا ، إذ تقوم على حب الجمال الواضح السهل ، والتشبيه قادر على تحقيق هذا النوع من الجمال ببهارزه حدين متناظرين يعمل كل منهما باتجاه يلتقي فيه مع الآخر ، لكنهما لا يتحدان اتحاداً تاماً ، وإنما ينسجمان بهدوء وسلام . (راجع نقد الشعر ص ٦١ ، وعبارة الشعر ص ١٧ ، والبديع ص ٣ ، والوساطة ص ٤١ ، ٤٢ ، والكامل ج ١/ ٢٥٣ ، ج ٢- ٧٤٠ ، ج ٣ =

اعتبارها ، وجعلتها على رأس الفنون البلاغية . والصور الخيالية ولا يمكن لأحد أن ينكر أن الصورة احتلت مكاناً بارزاً في دراسات النقد العربي حتى قال « الجاحظ » عبارته المشهورة : « إنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير » . واستمر هذا المفهوم مرتبطاً بالفكر العربي النقدي حتى تنبّه النقاد بعد الجاحظ إلى أهمية الصورة ، وأولوا الاستعارة عنايتهم بوصفها صورة ذات مذاق خاص وطابع مميز ، ولو لم يول القدامى الاستعارة ما تستحقه من اهتمام لكفانا موقف عبد القاهر تجاهها حتى أضحت محتاجة منا إلى مبحث خاص بها عنده دون غيره ، وما هوذا « جون ميلتون مري » في عصرنا الحديث يرى أن إحياءات لفظة صورة مضللة أحياناً ، إلا أنه لا مناص لنا من استعمالها على أنها الاستعارة والتشبيه ، ذلك لأنها تتضمن كلا منهما .

هذا ، وقد استخدم مصطلح « صورة » مقابل ما سماه المتقدمون « حسن التأليف » ، وفي استخدامات أخرى قصد بالصورة الدلالة الرمزية التي تمثلها قصيدة بأكملها ، أو يمثلها عدد من الرموز الداخلة في القصيدة الواحدة ، وقد يصاحب الاستعارة حالة رمزية تقعده بجانب دال ذي مغزى من التجربة الانسانية التي تتعلق بجانب جوهرى من طبيعة الانسان حينما يكون فيها معنى تفرّقه البشرية منتصياً للحياة والفكر الإنسانى .

وبعامة فإننا نلاحظ بعض الصعوبة في تحديد مفهوم المصطلح ،

- ٨٧٤/٨٦١ ، والعمدة جـ ١/٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ . وراجع للدكتور عبد القادر الرباعي « التصور القديم للصورة » ص ١٥ وما بعدها من مبحث الصورة الفنية في النقد الشعرى . وراجع مبحثنا مفهوم الاستعارة في بحوث النقد والبلاغيين واللغويين) .

ولعل صعوبة التحديد هذه راجعة إلى طبيعة الصورة ذاتها حيث إنها كما يقول الدكتور مصطفى ناصف : « منهج - فوق للنطق - لبيان حقائق الأشياء » .

نعود فنقول : مهما يكن هنالك من اختلافات ، فإن الاستعارة دخلت في الإطار العام لكلمة « صورة » ، وعدت أداة من أدوات بنائها ، وهى إلى جانب ذلك مرادفة للصورة الشعرية فى كثير من الأحيان ، ذلك ما اتضح عند النقاد الغربيين والعرب .

لا أشك بعدئذ فى أن « الاستعارة » أساس الصورة ، ومعتمدها الرئيسى ، وإن هذا الأساس قائم على أن الصورة ، والاستعارة كليهما تصدران عن الخيال ، وتستمدان منه وجودهما .

لكن علينا أن ندرك أن مصطلح « صورة » لا يلقى التشبيه ، ولا يحو الاستعارة ، وإنما يقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئى الذى ارتبط بكل منهما - كما سبق أن أشرنا - وإنطلاقاً من هذا التصور كان من الضرورى بقاء التشبيه والاستعارة ، وأشكال المجاز الأخرى فى أذهاننا بل وأنواع مصطلحات بلاغتنا ، ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمها جميعاً ، هى « الصورة » ، أى لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها فى تمييز صورة من صورة ، إلا أن الصورة التى تأتى عن طريق « الاستعارة » تؤدى قيمة فنية أعمق من تلك التى تأتى عن طريق التشبيه مثلاً ، وهذا ما أكده البلاغيون العرب ، ويؤكد النقاد الغربيون ، فى عصرنا الحديث ، « فاليزابيث برو » مثلاً تمنح الاستعارة ذلك العمق فى معرض تعليقاتها على تشبيهات لشكسبير وغيره ، فتقول :

« هذا ما يمكن أن نسميه الأخيلى التصويرية التى تكشف لنا عن تشبيهات تنعش حواسنا على الدوام ، وتثير البهجة فى نفوسنا ، وهى لا تتمدى الحواس . ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقاً فى

الشعر، حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية، وبالطبع ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائماً حسية - كما قلنا من قبل - (١).

« واليزابيث دور » في عبارتها الأخيرة تلتقى مع « ريتشاردز » إذ أنه فضل « الاستعارة » صورة شعرية لأنها ليست سوى مظهر راق من مظاهر الفعالية الخلقة بين اللغة والفكر .

ولما كانت القصيدة في حد ذاتها « صورة كلية » أو صورة كبرى بوصفها لوحة فنية متكاملة الأجزاء تعبر عن موقف نفسى شعورى من خلال رموزها وصورها الجزئية ، وعباراتها ، ونسقها اللفوى ، وإيقاعها الصوتى ، فلا غرو أن تعد استعارة كبرى .

ولم لا ؟ فإن تلك العمليات التى تفكر أو نشعر بشئ ما بلغة شئ آخر ، إنها عمليات استعارية ، فيما ذهب إليه « ريتشاردز » فى كتابه « فلسفة البلاغة » وهذا شئ طبعى ، إذ إن كل ما فى هذا البناء المسمى القصيدة مستخدم لغير ذاته ، لدلالات ومعانٍ إضافية ، ورؤى شعورية ، وكشف معين ، لا يمكن الإحساس به لو لم يكن كل ما فى هذا البناء قد تشكّل وتداخل ، وتناسق بحيث أصبح يقاير معناه القديم فى واقعه الأسمى الذى نقل عنه .

وجدير بالذكر أن الاستعارة بوصفها « صورة شعرية » ، إذا استخدمت استخداماً انفعالياً تختلف عن غيرها من الرموز ، أى الصور الشعرية الأخرى ، إذ أنها تحمل شحنة شعورية مركزة ومكثفة ، وفيها يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً ، يتفق مع حالته النفسية المسيطرة ، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان

(١) اليزابيث دور : راجع الشعر كيف نفهمه وننقله ص ٦١ .

والمكان ، فإننا بالأشياء المتباعدة فى زماننا ومكاننا نتقارب وتتشابه .

« وليس لهذا التكتيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعى الصورة المقابلة المطابقة ، ومن أجل هذا ينبغى فى محاولتنا تذوق مثل هذه الصور الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلى ، لأنه سيحول دون إدراك الشعر فيها » (١) .

من منطلق هذا التصور يأتى عمق الاستعارة وسطحية التشبيه إذا ما قورن بها ، ففى التشبيه نجد الحدود بين طرفى المشابهة تبقى منفصلة ، ويعمل كل طرف منها بذاتيه وتفرّد ، بينما تلغى الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء حتى المتنافرة منها فى وحدة ، إنها تحوى عند « ستانفورد » (٢) صورتين يعملان معاً على خلق ناتج ثالث يتحد معهما ويحتفظ فى الوقت ذاته بتفرّد خاص يتميز عنهما .

ولعل هذا ما يعنيه « ريتشاردز » فيما سبق أن ذكرناه عندما قال: « إن أفضل طريقة لفهم طرفى الاستعارة أن نتوهم بأننا أمام رجلين يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس هو أحدهما » (٣) .

وهذا ما يعنى أن الشعر ليس مجرد رسم للأشياء بقدر ما هو نتيجة لعلاقاتها ومن هنا يتحقق الجانب الإيحائى فى الصورة الشعرية ، أو المعانى الإضافية التى هى بمثابة « المعادل الموضوعى » بلغة النقد الحديث .

(١) راجع الشعر العربى المعاصر للدكتور عز الدين اسماعيل (ط٢) ص ١٦٢ / ١٦٤ .

(٢) عن الصورة الفنية فى النقد الشعرى للدكتور « عبد القادر الرىامى » ص ٩٦ .

(٣) Richards : The philosophy of rhetoric (p: 98) .

فـعندما يقول الشاعر « محمد عفيفى » مثلاً ... (وفى عيني شادوف يصب الليل أوهاماً ضبابية » ، فهذا نسق من وجهة نظرى استعارى فى الزمان لا يقبله منطق الزمان .

وعندما يقول بعده (وبوامات أشباح ، وغدراننا من الآهات) ، فهذا نسق استعارى فى المكان لا يقبله منطق المكان .

إنما التقت هذه الأشياء المتباعدة فى المكان الطبيعى ، والزمان الطبيعى فى هذه الصورة الشعرية ^(١) التى هى إلى حد كبير استعارية ، وهذا معنى قولنا : فى الصورة الشعرية يشكل الشاعر الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق مع حالته الشعورية المسيطرة ، ومن هنا يصعب فك الاستعارة إلى لجزئتها .

ولا اشك أيضاً - كما سبق القول - فى أن تراننا النقدى والبلاغى القديم كان يفهم إلى حد كبير مدلول كلمة « صورة » ، وربطها بأدواتها ، التشبيه ، والاستعارة ، والكناية ، مثلما فعل عهد القاهر ، ولعل حديث النقاد قديماً عن هذه الأدوات هو نفسه حديثنا اليوم عن « الخيال » ، وكانهم قد استعاضوا بها عن لفظة الخيال .

وهذا شئ طبيعى ، فالاستعارة تقوم على الخيال لتجسيد الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلى إلى مجالها الحسى ، فالشاعر يفكر فى الأشياء تفكيراً باطنياً ، مما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ، ومن خلال هذا الربط ينبث الشعور بعكس رؤية الأديب ومواقفه ، مما يطلعنا على ما بداخله من إحساس وفن وعبقرية .

ومن هنا كان للصورة جانبان دائعاً ، الجانب الحسى ، وهو أساس فى الصور ، والجانب الباطنى ، وهو فى الأغلب افكار الشاعر

(١) الشعر العربى المعاصر ص ١٦٢ .

ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة ، لذلك قال كروتشيه : « كل منظر فنى حالة نفسية » ، ورتبَ على ذلك قوله : إن حقيقة الفن كامنة فى التكافؤ بين العاطفة التى فى داخل الفنان ، والصور التى يخرج بها هذه العاطفة (١) .

ثم إن الدراسة الحديثة - كما رأينا - لدى الغربيين أتاحت فرصة طيبة لبحث موضوع « الاستعارة » بحثاً جمالياً تحت اسم Metaphor ، بوصفها المحور الرئيس للصورة الشعرية ، ومظهرها ، بل ومبناها الأصيل والقوى ، الذى يتبلر فيه الاحساس ، والانفعال ، والايحاء ، والرؤى الشعرية ، وإن لهذا الاهتمام عوامل كثيرة أراها ربط الأدب بفلسفات كثيرة جمالية ، ونفسية ، ولغوية ، وأهم من ذلك كله ، وفى مقدمته دراسة الأدب وصوره فى ظل نظرية الخيال وفلسفته فى توليد الصور والاستعارات ، كل ذلك استضى به فى دراسة « الاستعارة » وبيان أصولها ، ودورها فى عملية الإبداع ، وكذا قيمتها فى الشعر خاصة ، ومن هنا وجب علينا أن نناقش قضية الخيال ، ومسألة الصلة بينه وبين الصورة الشعرية مما يعطينا رحابة وفنى فى فهم قضية الاستعارة بوصفها لباب الصورة موضوع هذا الدرس البلاغى النقدى .

ولم لا ؟ فالصورة مولود الخيال ، وهى وسيلة الشاعر فى محاولته إخراج ما بقلبه وعقله ، وإيصاله إلى الآخرين ، ذلك لأن ما بداخل الشاعر من مشاعر وأفكار ورؤى وجدانية يتحول بالصورة إلى أشكال وصفت فى نقدنا الحديث بأنها « أشكال روحية » (٢) ، من هنا كانت قاعدة النقد هى التعاطف مع « المعنى الروحى » للشاعر

(١) كروتشيه : المجلد فى فلسفة الفن ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٢) Murry (G.M) : The proplem of style coxford uni - press London 1973 p.79 .

من خلال صورته (١) . ثم إنه لابد من الاعتراف بتعدد المعنى الشعري، ذلك لأن المعنى في الشعر محرر نفسه من صاحبه ويودعه في وجدانات غيره من البشر على اختلاف أنواعهم وأزمانهم ، من هنا يظل الشعر وإلى الأبد يعرض نفسه على كل جيل دون أن يكون قد استهلك أو فقد رؤاه ، من هنا يتحقق خاصية الشعر بالصورة (٢)، وهي كما قيل عنها « جوهر العالم » (٣) .

هذا وإذا كان لابد من أن يكون الفن نظاماً حتى يؤدي وظائفه ، فلا بد أن يكون للخيال والصورة معاً الدور الأكبر في بناء هذا النظام وتنسيقه ، ثم إن البحث في الخيال هو بحث في الصورة التي ينتجها أساساً من لغة انفعالية لا نتوسل بالكلمة المباشرة ، وإنما بوحدة تركيبية هي « الصورة » (٤) فالفن « إرادة الصورة » كما قال هيربرت ريد ، (٥) .

(١) Read : poetry and Experience p. 150 .

نقلًا عن الصورة الفنية للدكتور عبد القادر الرهاوي ص ١٢١ .

(٢) Lewis (C. D.) . The poetic image (London 1968) p 17

(٣) د. زكي نجيب محمود : فلسفة الفن : الأنجلو ١٩٦٣ ص ٣٦٩ .

(٤) رينيه ويلك وأوستيني وارين : نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي ، ط . دمشق ١٩٧٢ ص ٣١٨

(٥) Read (H.) : The meaning of Art

الفصل الثانى

الاستعارة والخيال

لا يعدُّ الخيال ملكة منفصلة عن الفكر ، ولكنه الفكر نفسه فى عملية « تلقائية » أو لا شعورية ، وتصور الوعى حلقة مضادة من الإدراك محاطة بالظلام على حد قول : « دالاس » (١) .

إنه أى - الخيال - أسمى الملكات الإنسانية التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، هذه القوة تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفى العنيف ، ومنها الهادئ الساكن ، وفى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة ، وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال ، إنما تشبه الوحدة التى تخلقها الطبيعة ذاتها عندما نشاهد أحد مناظرها الطبيعية ، إنه يذيب ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وتحويل الواقع إلى المثال ، ومن ثم قال « كولردج » عن الصور التى ينتجها الخيال :

« إن الصور مهما كانت جميلة فى ذاتها ، فإنها لا تدل على خصائص الشاعر ، ولو كانت منقولة عن الطبيعة نقلاً أميناً ، وصورت بنفس القدر من الدقة فى كلمات ، إنها لا تصير ليلياً على عبقرية أصيلة إلا بقدر ما تكون محكومة بشعور طاغ ، أو أفكار

(١) راجع لسييسل دى لويس كتابه الصورة الشعرية ، ترجمة د. أحمد نصيف الجنبلى وآخرين ص ٧٩ .

مفصلة أو صور اثارها ذلك الشعور . أو حينما يكون لها تأثير ردُّ
الكثرة إلى الوحدة أو السلسلة إلى واقعة ، أو في آخر الأمر ، حينما
تنقل إليها حياة إنسانية أو عقلية من روح الشاعر ذاته (١) .

إنه في جوهره حيوى يخلق علاقات جديدة ، يحرك ما هو ثابت ،
يصلنا بالواقع ، يقوم بمهمة تشكيل الفن وصنوره ، ورموزه الشعرية
- إن هذا التشكيل تشكيل خيالى أولاً ، أو إنفعالى نفسى - ولعل
مسألة التعادل التى تكون بين الموضوع والإحساس ، أو بين الحقائق
والوجدان ، التى تحدث عنها اليوت (٢) . والتى تمثل الحتمية الفنية
عنده إنما تقوم فى رأى وتنهض بفضل ملكة الخيال ، وبفعلها ، حتى
إن الإحساس بالمتعة الموسيقية هبة الخيال وحده فهما ذهب إليه
كولردج (٣) .

لذلك غدت فاعلية الخيال لا تعنى نقل العالم أو نسخه ، وإنما
تعنى إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر ،
والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة فى وحدة وإذا فهمنا هذه
الحقيقة أدركنا أن المحتوى الحسى للصورة ليس من قبيل النسخ
للمدركات السابقة ، وإنما هو إعادة تشكيل لها ، وطريقة فريدة فى
تركيبها إلى الدرجة التى تجعل الصورة قادرة على أن تجمع
الإحساسات المتباينة ، وتمزجها وتؤلف بينها فى علاقات لا توجد
خارج حدود الصورة ، ولا يمكن فهمها ، أو تقديرها إلا بفهم طبيعة
الخيال ذاته بوصفه نشاطاً ذهنياً خلافاً ينقلنا إلى حالة جديدة من
الوعى (٤) .

(١) كولردج : النظرية الرومانتكية فى الشعر - بترجمة دكتور عبد الحكيم حسان
ص ٢٥٧/٢٥٦ .

(٢) انظر اليوت للفائق متى ص ٢٩ .

(٣) عن مبادئ النقد لريتشاردز ص ٣١٥ .

(٤) انظر للدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٢٣٦/٢٣٧ .

إنه الملكة التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء تحت تأثير عاطفته ، وعلى ذلك فلا يمكن لنا تفسير ظاهرة الخلق ، خلق الجوى والنغم ، والعالم المثالى فى الأدب إلا إذا أمتنا بهذه الملكة الخالقة التى تساعد الفنان على أن يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى .

والخيال الذى يتميز به الفنان يعمل مع الإرادة مما يساعد على خلق إنتاج فنى ، ولولاه لاستحالت المعرفة عن هذا الطريق - وإن العبقرية التى يوصف بها الفنان الذى هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور ، وتجمع بينهما ، ليس لها قانون يفرض عليها من الخارج لا تحيد عنه ، بل إن لها قانونها الخاص الذى يمكن الفنان العبقرى من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وما هذا القانون الخاص إلا الخيال الذى يتمتع به الفنان بوصفه جزءاً من موهبته واستعداده الخاص ، وإذا كانت العبقرية الفنية لا تتم إلا بالصنعة ، والجهد والوعى ، فإن الخيال أيضاً خير معين على ذلك .

إن العلاقات الحية النامية التى تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع والتى تختلف عنها فى النثر لا تكون إلا بفضل ملكة الخيال - وإذا كان الوزن ، والموسيقى من العناصر الجوهرية التى لا تنفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، بالإضافة إلى كونهما يمثلان التوازن بين الشعور واللاشعور ، أو بين العاطفة ، والعقل ، فالإحساس بهما ، أو القدرة على توليد هذا الإحساس إنما يكون بفضل الخيال وحده (١) .

إن الشاعر لا يستطيع خلق كل عضوى حى ، إلا بفضل هذه القوة الإبداعية - ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة

(١) انظر كولردج للدكتور مصطفى بدوى ص ٨٢ - ٨٧ .

بين أجزاء العمل كما سبق القول . ذلك لأنه يساعد على حفظ الانفعالات والصور ، والأفكار ، كما أنه يعدل منها ، ويشكلها ، جميعاً ، وبمعنى آخر : بفضل ملكة الخيال ينشط الشاعر النفس الإنسانية بأكملها ، أى بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين الملكات ، كل وفق مكانها وقيمتها وهو ينشر نفعاً معيناً فى الأشياء ، أو روحاً توحد بينها فتصهر الأشياء بعضها ببعض إذ وتكشف لنا قوة الخيال عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة ، بين الفردى والعام ، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدّة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية بين النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً ، وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ ، والانفعال العميق ، وبينما هى تمزج الطبيعى بالمصنوع ، وتنغم بينهما ، فإنها لاتزال تخضع الفن للطبيعة ، والأسلوب للموضوع ، وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشاعر ذاته (١) .

والخيال يمنح الفنان وحده القدرة على التأثير بالمؤثرات الخارجية ، وعلى التمييز بينها ، مع بقاء انطباعاته فى حالة حرية تامة بحيث تنشأ فيما بينها علاقات جديدة ، والخيال يمنح الفنان القدرة أيضاً على استرجاع تجارب الماضى ، لا مجرد القدرة على اكتناز هذه التجارب ، أى أن الخيال يمنحه القدرة على استرجاع الحالة الشعورية الخاصة بهذه التجربة أو تلك ، وإذا كان من أول

(١) راجع لكولردج : سيرة أدبية ج ٢ / ص ٨ - ١٢ - ترجمة د. مصطفى بدوى - ضمن « كولردج » ص ١٥٢ - ١٥٣ .

شروط إحياء هذه التجارب وجود دوافع أخرى تشبه بعض هذه الدوافع (على أساس أن الدوافع هي التجربة ذاتها) فإن الخيال العامل الأساسى والمحرك لعملية الإحياء هذه (١) .

وأضيف إلى ذلك أن للخيال دوره فى نجاح الفنان فى نقل التجربة نقلاً كاملاً إلى الغير ، مما يزيد العدوى الوجدانية للفن ، ومما يؤكد عملية التوصيل ، توصيل الانفعال الشبيه بالانفعال الأصلي الذى كان موضوع تأمل الفنان ، ولعله أمر متصل بمدى خصوصية الإحساس المنقول ، فكلما زادت خصوصية الحالة الشعورية التى يُنقل إليها القارئ ، زادت رغبته فى الامتزاج بها (٢) .

وجدير بالذكر أن خصوصية الإحساس مرتبطة كذلك بخصوصية الخيال الفنى الذى هو ملكة الفنان الخالقة أو المبتكرة ، وهو ملكة المتذوق أيضاً .

لا أشك بعدئذ فى أن الخيال هو الذى يحدد مجال الصورة الشعرية بما يمكن أن يصفيه عليها من قدرة تستطيع بها أن تتشكل أساساً ، ثم تستطيع أن تترابط ، وتنصهر مع الصور الجزئية الأخرى ، فى سبيل تكوين الصورة الكلية ، مما يوسع من دائرة العمل الأدبى ، وما يكمن فيه من رؤى ، ومواقف شعورية .

من هذا المنطلق لابد من الوقوف على مفهوم الخيال ، وأثره فى الصورة الأدبية ، لنستطيع تحديد علاقته بالاستعارة ، بما يوضح مجالها ، وقيمتها ، ووظيفتها من خلاله بوصفها صورة متميزة عن غيرها .



(١) انظر الفصل الثانى والمشرى من « مبادئ النقد الأدبى » ص ٢٣٨ .

(٢) « مبادئ النقد الأدبى » (٢٢-٢٣) ص ٢٤٥ .

المحاولات الأولى لفهم دور الخيال فى عملية الإبداع والتصوير :

بدأ الإنسان فى محاولة تفسير ظاهرة الإبداع الفنى منذ أن وجد أفراد المجتمع يتقنُون ، فبلغ انبهار الإغريق بشعر شعرائهم حدًا جعلهم يتصورونه فوق طاقة البشر ، ويردونه إلى قوة خارقة ، فربات الشعر Muses هن ملهفات الشعر ، وزاد هسيود فجعل عددهن تسعًا ، وجعلهن بنات زيوس ، رب الأرباب ، وذكر أسماءهن ، وكان الإغريق يعبدون ربات الشعر .

ويكفى للدلالة على مدى شيوع فكرة الإلهام الشعرى على أساس أنها تعود إلى قوة خارقة ، أن البيت الأول من الإلياذة ، ملحمة الاغريق العظيمة يبدأ بذكر ربة الشعر ، وشارك فلاسفة الإغريق قومهم فى رأيهم عن الخلق الفنى ، وأنه خارج مجال العقل السوى ، وأن ربّات الشعر ، أو الشياطين هى التى توحى به إليهم ، فيقول افلاطون : « إن الشعر جنون تسكبه ربّات الشعر فى نفس الشاعر ، ويدون هذا الجنون الصادر عن الربّات لا يقول أحدُ شعراً » (١) .

وجاء الرومان ، وهم عالة على الإغريق فى أدابهم ، فأمنوا بما كان يؤمن به أولئك ، ومما تجدر ملاحظته أنهم قد استعملوا للنبي وللشاعر كلمة واحدة هى Wates ، وبقيت هذه الفكرة مسيطرة إلى عصر النهضة الأوروبية .

أما العرب فلم يكونوا فى تصورهم الإلهام الشعرى يختلفون عن الإغريق والرومان ، فدواوين شعرائهم وروايتهم تشهد بأنهم قد ربوه إلى قوة خارقة خارج نفوس الشعراء ، وهذه القوة الخارقة هى الجن

(١) هـ. د. كيتو : الإغريق : ترجمة عبد الرزاق يسرى . مراجعة محمد صقر خلفا . دار الفكر ١٩١٢ ص ٢٦٦ .

والشياطين ، وغيرهم ، إن لكل شاعر شيطاناً أو جنياً ، يوحى له بالشعر ، وقد يصنعه له ، وهناك قصص تروى عن الشيطان أو الجنى الذى يظهر لأحد معاصرى الشاعر فيقول له : إن الشعر ليس لفلان ، بل له ، وكان الشاعر إنسان مجنون (سكنته الجن) ، ولا فضل له فى هذا الكلام الساحر العجيب ، فهو ليس أكثر من إنسان ملق لما قيل له ، وزاد العرب فجعلوا للشياطين الشعراء أسماء فمثلاً « مسحل » هو شيطان الأعشى ، و « سنقناق » شيطان بشار (١) .

وهكذا نرى أن كلا من العرب والأفرنج عندما تصدوا لتفسير الإبداع الفنى ردوه إلى شئ خارج نفس الشاعر ، ومن أوائل من حاولوا رد الإبداع إلى داخل نفس الفنان « بشيرين المعتمر » فقد قال : فإن ابتليت بأن تتكلف القول ، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك طباع فى أول وهلة ، وتعاصى عليك بعد إحالة الفكرة فلا تضجر ، ودعه بياض يومك ، وسواد ليلك ، وعأوده عند نشاطك ، وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة ، إن كانت هناك طبيعة (٢) .

والواضح من هذا النص أن بشراً قد استعمل كلمة (طباع) هنا بمعنى (لحظة الإلهام) ، بمصطلح النقد الحديث ، لا بمعنى الموهبة كما هى الحال عند « القاضى الجرجانى » ، واستعمل كلمة ثانية بمعنى الموهبة هى « الطبيعة » .

وتحدث « ابن المدبر » ، فجعل لها « كبشيرين المعتمر » ساعات تنشط فيها ، هى التى تغتنم ، وأشار إلى أن دراسة الأديب الرفيع تشحذها فقال : « وارتض لكتابك فراغ وقتك ، وساعة نشاطك ، على أن كلام العظماء المطبوعين ، ودرس رسائل المتقدمين على كل حال

(١) الألويسى فى بلوغ الأرب جـ ٢ / ٢٦٥ - من الدكتور السمره فى القاضى الجرجانى.

(٢) البيان والتبيين (ط. هارون) جـ ١ / ١٢٨ .

مما يفتق اللسان ، ويوسع ، ويشحد الطبع ، ويستثير كوامنه (١) .
بعد هذا التمهيد الذى يفسر ظاهرة الإبداع الفنى فى طور
النشأة ، نقول :

إن هذا التفسير يمثل الجانب البدائى والأولى فى معرفة « ماهية
الخيال » فى مصطلح النقد الحديث . وها هى ذى طبيعة الأشياء فى
بداية فهمها ، وتفسير معناها ، وهو فهم لا يعتمد على أساس علمى
بقدر ما يعتمد على أساس حدسى ، إلا فيما عثرنا من خلاله على
مصطلحات تدل على بداية وعى مثل كلمة « طباع » ، ونعنى بها الآن
« لحظة الإلهام » ، وكلمة « طبيعية » ، ويقصد بها الموهبة ، والاستعداد
الفطرى فيما حدثنا عنه « بشرين المعتمر » ، و « ابن المدبر » .



آراء الفلاسفة

أما عن آراء الفلاسفة فى الخيال أو « التخيل » ، فقد اعترف
أرسطو بالخيال ، وعده جوهر الشعر ، على أساس أن الشعر يبني
بناءً خياليًا ويعبر عن احتمالات ما فى الطبيعة .

هذا وتعدّ لفظة « المحاكاة » مرادفة عنده للفظ « الخيال » ، وإن
كان يرى ضرورة وصاية العقل عليه ، كما أنه خلط بين الخيال
والوهم (٢) .

وفى إطار هذا المفهوم أثبت أرسطو للشعر قيمة ثلاثًا ، الأولى

(١) محمد كرد على : رسائل الهلغاه (ط. الطبى) ١٩١٢ - ص ٢٤٠ .

(٢) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى هلال ص ١٦٢ ، وراجع له دراسات ونماذج
ص ٦٢ وراجع للدكتور أحمد كمال زكى كتابه « دراسات فى النقد الأدبى ط. ٢ - دار
الأندلس ص ١٠٨ . وراجع ما كتبه ابنه أيضًا عن أرسطو فى كتابنا (مفهوم الجمال
فى النقد الأدبى) ص ٢٧ وما بعدها .

تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية ^(١) .

ويرتب الدكتور أحمد كمال زكى على ذلك قوله : « ولم يكن بعد ذلك أى عجب فى أن ينحو الفكر العربى فى العصور الوسطى إلى التوحيد بين الشعر والدين على أساس القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الأمر بالرومانسيين إلى أن عدوه إفراناً تلقائياً يستهدف الجمال فقط ^(٢) .

وعلى هذا فإن الشعر مهما يكن لونه يصدر عن جبرية تكمن فى اللاوعى ، وعن تنظيم واعٍ يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعرى ، والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم ^(٣) .

وانتقلت هذه الأفكار إلى فلاسفة المسلمين أولاً ، ثم ظهر أثرها فى النقد العربى القديم ثانياً ، « فإبن سينا » يرى أن الكلام « المخيل » هو الذى ينفعل به المرء انفعالاً نفسانياً غير فكرى ، وإن كان متيقن الكذب » .

ثم يحذر « ابن سينا » من الخيال ، ويسميه التخيل على نحو ما حذر « أرسطو » ^(٤) ، وعند « ابن سينا » أن العقل يحذر الإنسان من رفقة القوى الحسية ، ومنها الخيال الذى يصفه قائلاً :

« وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار من لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ،

(١) د. أحمد كمال زكى ، دراسات فى النقد الأبنى (ط. ٢) - دار الأندلس سنة ١٩٨٠ ص ١١٤ .

(٢) السابق ص ١١٤ .

(٣) السابق ص ١١٤ .

(٤) ابن سينا ، الشفاء ص ٢٤ ، ٢٥ .

وضرب صدقها بالكذب (١) .

واستعمل « ابن سينا » كلمة التخيل تفسيراً لكلمة المحاكاة ، على أنها وردت في ترجمة « متى » لكتاب أرسطوطاليس في الشعر ، فهو لا يفهم المحاكاة على أنها « تقليد » وحسب ، بل يفهمها على أنها تصوّر معنى من المعانى للمخيلة ، والمخيلة فى تلخيص كتاب « النفس » عنده مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس .

ومعنى هذا ، أن المحاكاة عنده ليست نقلاً حرفياً عن الوجود الخارجى ، وإنما هى تعبر عن وقع الحياة على المخيلة ، وقد تأثر الفيلسوفان فى وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة أرسطو : الناحية الأولى ، « المنطق » ، فأرسطو تحدث عن أنواع المقدمات ، وأن منها يقينية « برهانية » ، ومقدمات ذاتية (جدلية) ، ومقدمات ممكنة « خطابية » ، فلم ير المنطقيون العرب صعوبة فى عد الشعر مؤلفاً من مقدمات « مخيلة » .

والناحية الثانية ، « علم النفس » ، فقط لاحظ الشراح العرب أن الشعر لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب المخيلة ، فينبه صور المحسوسات المختزنة فيها ، ولأن المخيلة عند أرسطو تواجه قوة الإحساس ، كان التخيل يعتمد على المحسوسات ، ولأنها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها ، وتؤثر فيها كان الشعر شديد التحريك للانفعال .

والناحية الثالثة ، فلسفته الأولى ، فقد استطاع الشراح العرب أن يردوا فلسفة أرسطو فى الشعر إلى فلسفته العامة ، وأن ينظروا إلى التخيل على أنه « العلة الصورية » للشعر ، وإلى المعانى والأفكار

(١) ابن سينا : رسالة حى بن يقظان ، رسالة القدر ، ط. ليدس ١٨٩٩ .

على أنها « علتها المادية » ، ومن هنا أصبح التخيل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه من غيره من الكلام مما ليس بشعر ، وجاز للشاعر أن يستخدم التصديقات الخطابية إذا صاغها في عبارة مخيلة ^(١) .

إذن فكرة « التخيل » هي الفكرة التي اطمأن إليها ابن سينا ، وأخذها قاعدة لتفسير العمل الفني على أساس أن الكلام المخيل موجه إلى مخاطبة الغير ، وهنا نرى أثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب . « فالقول الصادق إذا حُرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ربما أفاد التصديق والتخيل معاً ، وربما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به ، والتخيل إذعان ، والتصديق إذعان كذلك ، لكن « التخيل » إذعان للتعجب ، والالتداد بالقول نفسه ، والتصديق إذعان بقبول أن الشيء على ما قيل فيه ... والشعر قد يقال للتعجب » ^(٢) .

وعلى ذلك ، فكما أن الجدل يراد به إقناع الغير ، ويعتمد على المقدمات المقبولة لدى الجمهور ، فكذلك الشعر يراد به إقناع المعاني في نفوس السامعين فالتخيل الشعري إذن نظير التصديق الجدلي الخطابي ، إلا أن هذا التصديق البرهاني لا يحرك النفس على نحو ما يفعل التخيل الشعري ، والشعر وإن كان غير مصدق به فهو أشد تأثيراً في النفس من البرهان وهو مصدق به ، لأن المصدق في حد ذاته ليس كفيلاً بإحداث التأثير لدى الناس ، وكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً .

(١) أرسطوطاليس : انظر كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق وترجمة د. هكري عياد ص ٧٢ ، ص ٥٧ .

(٢) ابن سينا : انظر الشفا (ط ٦٦) ص ٢٤ ، ٢٥ .

قصارى القول :

إذا كانت صناعة الجدل ، وصناعة الخطابة تخاطبان الفكر ، فإن صناعة الشعر تخاطب الجانب الانفعالى للإنسان ، لأن الكلام المخليل هو ، الكلام الذى تدعن له النفس فتنبسط عن أمور ، وتنقبض عن أمور من غير روية واختيار ، وبالجملّة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري سواء اكان القول مصدقاً به أم غير مصدق ، (١) .

والإشارة إلى ، الانبساط ، و ، الانقباض ، بوصفهما اثريين يصاحب كلاهما فعل التخيل تفضى إلى التجميل ، والتقبيح على أساس أنهما مرتبطان بمهمة الشعر وغايته ، وغاية هذه المهمة كما يقول « ابن سينا » :

« حمل النفوس على فعل شئ ، أو طلبه ، أو اعتقاده ، أو التخلّى عن فعله ، أو طلب اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح ، أو جلالة أو خسة » (٢) .

من هنا أضحت الأقاويل من منظور فيلسوف مثل « الفارابى » هى ، الأقاويل التى تستخدم فى مخاطبة إنسان يستنهض للفعل شئ ما باستفرازه إليه واستدراجه نحوه ، ، أو هى التى « تنهض بالسامع نحو فعل الشئ الذى خيل له فيه أمر ما ، من طلب له ، أو هرب عنه ، أو كراهة له ، أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحساناً » ، سواء صدق ما يخيّل إليه من ذلك أم لا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل أو لم يكن ، (٣) .

والذى يساعد على قيامه بتلك الأغراض - فيما يذهب إليه

(١) ابن سينا : فن الشعر ص ١٦١ . وراجع فن البلغاء (ط) ص ٨٥ .

(٢) فن الشعر لابن سينا : ص ١٦١ .

(٣) الفارابى : جوامع الشعر ص ١٧٥ .

« الفارابى » - قدرته على استمالة الناس ، خاصة الذين لا روية لهم ترشدهم ، أو الذين لهم روية ، ولكنهم أثروا التخيل ، ولهذا تتوقف انفعالاتهم ، وأفعالهم على التخيل ، بمعنى أنهم إنما يحبون ، ويبغضون الشيء ، ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية ، أما لأنهم لا روية لهم بالطبع ، أو يكونوا أطرحوها فى أمورهم (١) .

ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى « ما تكون عليه المقدمات الشعرية من هيئة وتأليف تقيضيان تأثر النفس عنها لما فيها من المحاكاة أو غيرها ، وعلى الرغم من أن « التصديق » و « التخيل » يلتقيان فى أن كلا منهما إذعان ، فإن التخيل يكون إذعانا للمتعب ، والالتذاذ بنفس القول ، فى حين أن التصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه ، فالتخيل يفعله القول لما هو عليه ، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه ، أى يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه » (٢) .

والقارئ لهذا الكلام يدرك أن « الشكل » فى الشعر هو الذى يحدث التأثير ، وبعبارة أخرى :

إن الأثر النفسى للشعر يأتى من اللذة الناجمة عن « الشكل » ، وليس « المضمون » ، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأى ، وإنما يشكل الحقيقة ، أو الاعتقاد « تشكيلاً جمالياً » مؤثراً ، فيصبح معنى « التخيل » عندئذ « التشكيل الجمالى » و « التأثير » الناجم عنه ، وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعرى « فالتشكيل » هو المقدمة المنطقية لهذا القياس و « التأثير » هو النتيجة المنطقية المترتبة على تلك المقدمة ، وعلى ذلك يصبح التخيل مشيراً إلى عملية

(١) الفارابى : راجع إحصاء العلوم .

(٢) فن الشعر من كتب الضحا لابين سينا ، ص ١٦٢ .

التلقى فى العملية الشعرية ، وهى عملية سيكلوجية لها اساسها المعرفى والأخلاقي ، والحدسى .

ومن هنا تشير كلمة « تخيل » إلى ما هو « محاكى » - بفتح الكاف - ، وما هو « انفعالى » فى الوقت نفسه ، أى انها بعبارة اخرى تشير إلى الصورة من حيث علاقتها بالواقع ، كما تشير إلى تأثيرها فى المتلقى (١) .

هذا - ولعل مفهوم « التخيل » عند « ابن سينا » ، قد يمتد ليشمل عملية التأليف الشعرى كلها ، بحيث لا يقتصر على التصوير ، أو علاقة الصورة بالواقع ، ومن هنا تصبح كلمة « تخيل » مرادفة « للمحاكاة » بالمعنى الواسع ، وعلى هذا نجد أن القول المخیل عند « ابن سينا » و « ابن رشد » لا يكون مخيلاً لاعتماده على استخدام الصور فحسب ، بل لاعتماده على الوزن واللحن أيضاً (٢) .

إن هذه الإشارات لدى فلاسفة المسلمين لها بطبيعة الحال انتساب إلى كل ما يفعله الإنسان ، ويطلبه ، ويعتقده ، مما يؤكد الآثار السلوكية التى يحدثها التخيل ، والتى تقود إلى مهمة « أخلاقية » جمالية للشعر ، وعلى ذلك لا تكون مهمة الشعر عند هؤلاء الفلاسفة من قبيل المتعة العارضة ، أو التسلية ، أو الوصف المنمق أو مجرد الدعاية التى تهدف إلى الإقناع على سبيل الحقيقة ، بل تصبح مهمة الشعر مهمة أخلاقية ترتبط بما يطلبه الإنسان أو يعتقده ، أو يفعله ، ويظل جمال الشعر حينئذ منتسباً إلى الفعل الإنسانى من زاوية الطلب أو الاعتقاد أو الممارسة .

(١) د. الفت محمد كمال : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين ، ص ١٢٧ .

(٢) ابن الشعر لابن سينا ، ص ١٦٨ .

. معنى ذلك أن جمال الشعر ، ونجاح مهمته مرتبط بمدى « العون الذى يقدمه الإنسان فى تجاوز مستوى الضرورة إلى مستويات أكثر سموًا ، تصل الإنسان بكل ما ينبغى أن يكون عليه ، بوصفه المخلوق الذى فضله الله على كثير من خلقه ، فالإنسان فى الحياة وتر مشدود بين نقيضين يتجاذبان ، الخير فى جانب ، والشر فى جانب آخر ، وصلاح الإنسان مرتبط بسعيه إلى الخير ، وتحليه بالفضائل ، وتجاوزه الشر ونفيه الرذائل ، والسعى إلى الخير مرتبط بتجاوز مستوى الضرورة ، وإثثار النفس على البدن ، مثلما هو مرتبط بتجاوز الذات وإثثار الغير على النفس » (١) .

نعود فنقول : تتأتى قيمة التخييل - إذن - من أنه يستخدم فى إنهاء امرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية ، تتعلق بتوجيه السلوك الإنسانى عامة ، فيستخدم التخييل فيما يسخط ، ويرضى ، وفيما يفرز ويؤمن ، وفيما يلين النفس ، وفيما يشدها ، وفي سائر عوارض النفس .

والى جوار « النفع » تأتى قيمة الشعر فى أنه (لذيذ) ، لاعتماده على المحاكاة وتوسكه بوسائط حسية تستميل الإنسان وتعينه على فهم المراد ، كالصور والموسيقى ، يقول الفارابى :

والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل فى الأمور التى هى « جد » ، ومنها ما شأنها أن تستعمل فى أصناف « اللعب » وأمور « الجد » التى هى جميع الأشياء النافعة فى الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية ، وذلك هو السعادة القصوى (٢) .

(١) الدكتور جابر عصفور : مفهوم الشعر ص ٢٥٣ / ٢٥٤ .

(٢) الموسيقى الكبير للفارابى ص ١١٨٤ (عن نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين د. الفت ص ١٤٢) .

من هنا لا يختلف الفلاسفة المسلمون حول حقيقة أن الشعر « نافع ولذيذ » ، بمعنى أن مهمته ، أو قيمته عندهم تتحدد في أنه « ممتع » و « مفيد » ، ذلك أن الشعر يتجاوز التأثير والانفعال إلى التأثير في سلوك المتلقى وأفعاله ، وهنا تتركز المنفعة من حيث إسهام الشعر في الارتقاء بالإنسان عن طريق التأثير في سلوكه ، ومن ثم توجيه أفعاله إلى الوجهة التي تمكنه من تحقيق الغاية القصوى من وجوده ، وهي السعادة ، يقول « الفارابي » :

« والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي «جدة» ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف « اللعب » ، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية ، وذلك هو السعادة القصوى (١) .

وهذه النظرة لمهمة الشعر تنسحب على الفنون الأخرى التي تشارك الشعر في كونها محاكاة مثل « الموسيقى » ، و « النحت » ، و « التصوير » ، كما أن الفارابي يحرص على أن يوازن بين جانبي « اللذة » و « الفائدة » .

هذا ويستخدم الفلاسفة المسلمون مصطلح « التخيل » بمعنى « التشكيل الجمالي » ، للعمل الشعري ، أو « التصوير » ، فيصبح متضمناً لكل ما هو محاكى ، بحيث تكون المحاكاة بمعنى التشبيه ، أو التصوير على نحو خاص - مرادفه «التخيل» ، فيصبح «التخيل» « تشبيهاً » ، أو لوناً من ألوان « الاستعارة » ، يبدو ذلك واضحاً عند « ابن رشد » ، الذي يجعل التخيل بوصفه استخداماً خاصاً للغة وتصديراً لها ، يجعله أحد أركان الشعر ، بل على أنه لون من ألوان الصور البلاغية ، ويعتمد هذا « التشكيل الجمالي » على

(١) المرجع السابق .

أمور كثيرة منها ما يتعلق بالوزن ، ومنها ما يتعلق باللفظ ، ومنها ما يتعلق بالمعنى ، ومنها أمور تتردد بين اللفظ والمعنى (١) .

هذا ويمكن الرجوع إلى مفهوم « الصورة » بالعودة إلى مسألة « الخيال » عند الفيلسوف الألماني « كانط » ، وتعد هذه المسألة من أطرف المسائل التي بحثها « كانط » ومن أكثرها أثراً في الدراسات النقدية ، فأفكار الذهن عنده ثلاثة : الحدوس ، والفهم ، والعقل الخاص ، ويرى أن الحدوس الحسية أول مصادر المعرفة الإنسانية ، وأننا حاصلون على هذه الحدوس بفضل ما لدينا من قدرة حسية ، أي قدرتنا على استقبال معطيات من الخارج (٢) .

فنحن عندما نرى أوراق الشجرة ، وساقها ، وفروعها ، ونشم رائحة أزهارها ، تأتي إلى الذهن مبعثرة ، فإن الخيال هو الذي يؤلف بينها ويوفق (٣) .

وأما الفهم ، فلا يمكن أن يتم بغير « الخيال » ، والخيال هنا « قائم على استرجاع الإدراكات الماضية ، وإدراك أوجه الشبه القائمة بينها وبين الإدراكات الحسية ، الحاضرة ، وذلك لأن الإدراكات الحسية الحاضرة إدراكات وقتية عارضة تمضي مع اللحظة التي تتم فيها ، ولو لم يكن للمخيلة هذه القدرة على استرجاع الصور الماضية التي تشترك مع الصور الحاضرة في بعض أوجه الشبه ، لما استطاع الإنسان أن يقف عندها طويلاً ، ولما استطاع كذلك أن يؤلف بين عناصرها - ويطلق « كانط » على هذا النوع من التأليف اسم

(١) راجع لابن سينا « فن الشعر » من كتاب الشفا ص ١٦٣ ، ٢٠١ ، ٢٣٠ . وراجع لابن رشد « تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر » ص ٥٨ ، ١٢٥ .

(٢) د. محمود زبدان : كانط وفلسفته النظرية ص ١٤٤ .

(٣) السابق ص ١٤٤ - وراجع الفصل الخاص بمفهوم الجمال عند « كانط » في مؤلفنا « مفهوم الجمال في النقد الأدبي » ص ١٢٩ .

« التاكيف الاسترجاعى للمخيلة » (١) .

فالحدوس الحسية التى جاءت من الشجرة مثلاً ، لا تقول له :
هذه شجرة ، فلابد أن اكون قد رايت اشجاراً من قبل كى اعرف أن
هذه شجرة ، والخيال هو الذى يقوم بهذا الاسترجاع ، ويقوم
« الخيال » بعمل سام هو تكوين الصور التخيلية ، « ومادة الصور
التخيلية مادة أولية ، والمخيلة التى تصل هنا مخيلة لها صبغة
شارطية ، لأنها تقدم تخطيطاً عاماً للأشياء ، ولا تتعلق بأجزاء
الأشياء ، وصورها الجزئية ، ولا بد أن تشمل كذلك على مبدأ للوحدة
التأليفية ، ذلك المبدأ الذى يستطيع أن يؤلف بين الصور عن طريق
إرجاعها وإخضاعها لنوع من الهوية الشعرية » (٢) .

ها هوذا مجمل آراء الفلاسفة فى (التخيل) مما يوضح لنا ، أنه
على الرغم من أن الخيال كان مرتبة تالية للعقل ، إلا أنه على كل
حال وخاصة عند فلاسفة العرب يميز الشعر عن غيره من ضروب
التعبير الأدبى ، ويتصل بالانفعال ، نظراً لأن الشعر يؤثر فيه ،
والوسيلة لذلك ملكة الخيال .

(١) د. يحيى هويدى : دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ص ١٣٦ .

(٢) دراسات فى الفلسفة الحديثة والمعاصرة ص ١٤٠ .

التخيال وعلاقته بأدوات الصورة في مفهوم النقد العربي القديم :

بقى لنا أن نبحث عن صور هذه المعاني عند البلاغيين والنقاد ، وأول من يصادفنا « قدامة بن جعفر » ، ولعله أول ناقد عربي حاول أن ينتفع بكتاب الشعر لم يدخل كلمة المحاكاة في تعريف الشعر ، وإن كان قد طبق الأصل الفلسفي العام في المادة والصورة على مسألة كانت ذات أهمية خاصة بين الباحثين في البلاغة في عصره ، وهي صلة الشعر بالأخلاق ، فهل يرفع المعنى الشريف أو يخفض المعنى الخسيس من قيمة الشعر ؟ - لقد استخدم « قدامة » مسألة المادة والصورة ليهين أن للشعر حقيقة ذاتية صورية ، هي التي تقاس بها جودته ، ولكنه لم يثبت هذه الحقيقة في تعريفه ، بل تركها تستقي من (التموت) الكثيرة التي عددها لأركانها ، وإنه لما يسترعى النظر أن التعريف الذي عنى قدامة بوصفه تعريفاً لا يدل على حقيقة الشعر في نظر أرسطو لخلوه من كلمة (المحاكاة) ، أو ما يؤدي معناها ، فهو تعريف ينطبق على كل كلام موزون مقفى له معنى ، وقد يدخل فيه الكلام المنظوم يعمل في العلوم ، وهو ضرب من القول هي أرسطو بإخراجه من مفهوم الشعر (١) .

ولكن يبدو أن « قدامة » عند كلامه على « نعت الوصف » قد تأثر بكلمة (المحاكاة) من حيث دلالتها على تصوير الشيء المحاكى ، وتمثيله للحس ، فهو يقول :

« الوصف هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الوصف

(١) كتاب أرسطو طالعيس في الشعر تحقيق د. شكري عباد ص ٣٥٨

مركب منها ، ثم بأظهرها فيه ، وأولاهما حتى يحكيه بشعره ، ويمثله
للحسن بنعته ؛ (١) .

من هنا لا نستطيع القول بأن « قدامة » أعطى للخيال قيمته التي
تتفق مع دوره في العمل الأدبي وصوره ، يكفي أنه قسم الشعر
أقساماً ، ووضع مقاييس للحسن والقبح ، إن ذلك بطبيعة الحال
كفيل بأن يهون من قيمة الإبداع القائم على الخيال ، بل يشير إلى أنه
لم يعن به بوصفه ملكة الشاعر أو طاقته المبتكرة ، وليس هذا
وحسب ، بل إن ذلك أبعد عن إدراك حقيقة الصورة الشعرية وطبيعة
الإبداع الفني فيها .

وبمعنى آخر : لم ينضج ، ولم يستو الإحساس بالجمال في إطار
هذا التصور الباهت ، والقائم لقيمة الخيال ووظيفته ، لقد اتضحت
هذه القيمة بعد ، حينما أخذ النقاد على عاتقهم مناقشة مسألة ^{القيمة} الصلة
في الشعر ، وهي قضية وثيقة الصلة ، بل هي جزء لا يتجزأ من
قضية الخيال ، وبمعنى آخر ، كان لابد لطائفة من النقاد أن تؤصل
فكرة المطبوع والمتكلف التي أسفرت عن نفسها أول ما أسفرت في
كتاب « الشعر والشعراء » ، وطبقت بنجاح في كتاب (الموازنة)
للأمدي ، وتوسع الحديث عن الخيال في إطار « الاستعارة » ، وأعيد
تقويم صور المحدثين في معرض الموازنة بينهم وبين القدماء .

وكل هذه الموازنات تشير إلى أن النقاد يريدون إثبات أن الشعراء
لم يكونوا متساوين في درجات الخيال ، ومن هذه الزاوية عنوا
بمناقشة (الجزئيات) بالقدر الذي يوضح رأيهم في كون الشاعر راكد
الخيال يطفئ عليه العقل أو واسع الخيال متحركاً يتجسد بكل
الصور النفسية المناسبة ، وعلى هذا تتجسد الأمور حتى يأتي عبد

(١) نقد الشعر لقدامة ص ٤١ .

القاهر ليعطى الخيال معناه الفنى ويربطه بأدواته ، الاستعارة ،
والتمثيل ، والكناية معنياً بالأولى أكثر من غيرها لأسباب هداه إليها
حسنة وذوقه الأدبى مما سنعرفه من خلال درسنا بعد .

تحدث عبد القاهر عن (التخييل) فى غير موضع من (أسرار
البلاغة) ، ولكن هذه الكلمة تتنازعها عنده ثلاثة معان ، معنى كلامى ،
ومعنى فنى شبيه بمعنى المحاكاة ، ومعنى بيانى متأثراً بتقسيم « ابن
سينا » لأنواع التخييل إلى « تشبيه ، واستعارة ، وتركيب منهما » (١) .

أما المعنى المنطقى الكلامى فإنه يضع التخييل مقابلاً
للحقيقة (٢) ، وهو فى موازنته بين التخييل والحقيقة أبعد ما يكون
عن صفة البليغ ، وأقرب ما يكون إلى صفة المتكلم فهو مع النظرة
المنطقية إلى العمل الشعرى حريص كل الحرص على أن ينظر إلى
المعانى من جهة « الصديق » و « الكذب » ، لا من جهة حسن الصورة ،
ولعله يشعر بأن هذه النظرة مناقضة لما سبق أن قرره فى مسألة
اللفظ والمعنى من أن الشعر لا ينبغي أن ينظر إلى معناه من حيث
هو شعر ، فهو ينبه إلى أن المقصود بالصدق والكذب هنا هو موافقة
الحقيقة العامة للجنس ، لا الحقيقة الشخصية للفرد المقول فيه ،
فليست العبارة بكون الفرد الممدوح مثلاً مستحقاً للمدح أو الذم ،
فالشعر قد يرفع الوضع ، ويخفض الشريف ، ويحسن القبيح ،
ويقبح الجميل ، فكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع
وسمه بالجن ، وجبان ساوى به الليث ، وذى ضمة أوطاه قمة ، وغبى

(١) أرسطوطاليس فى الشعر ص ٢٨٠ .

(٢) يرى الدكتور شكرى عياد : أنه أخذ هذه المقابلة من موازنة ابن سينا بين التخييل
والتصديق (راجع التفصيلات فى كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ص ٢٠٩) .

قضى له بالفهم ، وطائش أدعى له طبيعة « الحكمة » (١) . ثم لم يعتبر ذلك نقصاً فى الشعر نفسه ، وإنما العبرة بما يركبه الشاعر إلى غرضه من موافقة للعقل فى مقاييسه أو احتيال على خداعه وتضليله ، فإذا كان موافقاً للعقل كان المعنى « حقيقياً » ، وإذا كان غير موافق للعقل كان المعنى « مخيلاً » (٢) .

وهذا معناه أن العبرة بحسن التخيل ، وقوة الإيهام ، ومن هنا يكون ميدان الاختراع أوسع أمام الشاعر من التزام الحق والصدق الذى يجعل الشعر كالخطابة ، يعالج قضايا عقلية تلتزم حدود المنطق ، ويرتب النتائج على المقدمات ، وباتباع هذا المذهب سيساق الشاعر حتماً إلى التكلف الملقوت والغموض ، والتصنع فى صوره .

وعبد القاهر يتخذ من فكرة الصدق والكذب بهذا المعنى معياراً للتمييز بين الاستعارة والتخييل ، يقول : « وأعلم أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل ، فإنك حين تستعير لا تقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة للمستعار له ، وإنما تقصد إلى الشبه ، فلا مخالفة هناك بين الخير ، والمخير عنه ، وكيف يمرض لك الشك فى أن لا مدخل للاستعارة فى هذا الفن ، وهى كثيرة فى التنزيل على ما لا يخفى » (٣) .

ثم يتناول هذا الفرق من طريق آخر يذكرنا بقوله : إن العقل ينتقل من المعانى الأولى إلى المعانى الثانية بنوع من الاستدلال ، يقول : « إن الاستعارة سبيلها سبيل الكلام المحذوف فى أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدعى دعوى لها

(١) الأسرار ص ٢٩٧ .

(٢) الأسرار ٢٥٨/٢٥٩ .

(٣) الأسرار .

شبح من العقل ، (١) .

معنى ذلك أن الاستعارة غير داخلة فى التخيل ، وهو حين يقارن بين رأيين فى الأدب يجنح أحدهما إلى استعمال التصديق ، والآخر إلى استعمال التخيل ، ويورد حججاً لكل من الطرفين يميل إلى مناصرة أصحاب التصديق والعقل ، وما كان الحق ناصره ، والتحقيق شاهده فهو العزيم جانبه المنيع مناكبه ، وقد قيل الباطل مخصوم ، وإن قضى له ، والحق مفلج وإن قضى عليه ، (٢) .

ولم يدر عبد القاهر أن التخيل أمر خارج عن التصديق ، والعقل ، ذلك لأن التصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع ، أما التخيل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز أن يكون القول الصادق مخيلاً إذا حرف عن العادة ، والحق به شئ تستأنس به النفس .

وشبيه موقف عبد القاهر هذا بموقف « أرسطو » ، « فعلى الرغم من أن أرسطو يقرر فى حديثه فى « النفس » أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من « الخيال » ، فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو « خيال » بدون وصاية العقل عليه ، ويخلط بينه وبين الوهم ، وتظل لديه الحلى اللفظية فى الأسلوب

(١) الأسرار ص ٢١٠ .

(٢) الأسرار ص ٣٠٩ . إن هذه النزعة العقلية فى النظر إلى الفن وصوره ، إنما هى امتداد لتصعيد الفلاسفة للعقل والوثوق فى أحكامه ، وبينما جرى للتكلمون وراء ذلك ، وتأثروا به غابت عنهم آراء المتصوفة من أمثال « ابن عربى » وغيره ، « لقد هو جم المتصوفة ، ووسمهم الفلاسفة بأنهم أهل هوس . راجع ظهر الإسلام للاستلا أحمد أمين ج ٢/٦٧ - ٧٧ . وراجع للدكتور محمود قاسم ، الخيال فى مذهب محى الدين بن عربى ص ٨٠ ، ٩٠ .

غايتهما أن يصل المرء إلى الحقيقة والإقناع ^(١) .

بعد ذلك يتحرر عبد القاهر من النظرة المنطقية ، ويجتذبه « المعنى الفني » للتخييل ، ولا تلبث حتى نرى التخييل يأخذ معنى « المحاكاة » ، وذلك حين يتحدث عن المعاني « المبتدعة » في « التمثيل » في قوله :

« فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعههم ، والتضليلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، وتعمل فعلاً شبيهاً بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحناق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتغلب ، وتروق وتونق ، وتدخل النفس من مشاهدتها ، حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الغتنة لا تنكر مكانه ، ولا يخفى شأنه ، فقد عرفت الأصنام وما عليه أصحابها من الافتنان بها ، والإعظام لها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ، ويشكله من البدع ، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصنامت في صورة الحي الناطق ، والموات الأخرس ، في قضية الفصيح المعرب ، والمبين المميز ، والمعدوم المفقود في حكم الوجود المشاهد » (٢) .

(١) النقد الأدبي الحديث ص ١١٤/١١٥ - عن كتاب « النفس لأرسطو » .

(٢) الأسرار ص ٢٩٧/٢٩٨ . ويرى الدكتور شكري عياد ، أنه في هذه الفقرة لصداة قوية للتفخيم « ابن سينا » ، حتى ليستعمل اللفظه « كالنقش » ، و « الأصنام » ، فهو إذن كان قد نقل فكرة « المحاكاة » إلى النقد العربي - كما قلنا في البداية . إذ إنه رد روعة الشعر إلى براعة التصوير ، فالفرق المهم بين محاكاة عبد القاهر ومحاكاة أرسطو أن الأول - أي الجرجاني - يقرن التصوير هنا بالقدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، وهذه فكرة غريبة عن المحاكاة الأرسطية . فالمحاكاة الأرسطية تمثل أشخاصاً أفضل من الفضلاء العاديين أو أرذل من الأرذل العاديين ، فهي تجسم الفضيلة أو الرذيلة ، والحسن أو القبح ، ولا تقلب أحدهما إلى الآخر ويرجح أن هذا الفرق راجع إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر في عصر -

اتخذ إذن عبد القاهر من كلمة التخيل دلالتها على تحسين صورة المعنى ، وتجسيمه للحس ، وقد جعل ذلك معنى جامعاً للتشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، وانتهى من شرحه قيمة التمثيل البلاغية ، إلى أن الأصل في ذلك هو تصوير المعنى للحس ، أو كما يقول :
« إنه يفتح إلى المعقول من قلبك باباً من العين » (١) .

لقد قسم « ابن سينا » التخيل إلى « تشبيه ، واستعارة ، وتركيب منهما » (٢) . وقد سهل ذلك لعبد القاهر أن يرد جمال الشعر إلى صورته في صور كتابة أسرار البلاغة ، حيث يقول :

وأول ذلك وأوله ، وأحقه بأن يستوفيه النظر ، ويتقصاه ، القول على التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، فإنها أصول كثيرة ، كأن جل محاسن المعانى - إن لم تقل كلها - متفرعة عنها ، وراجعة إليها ... (٣) . - وسهل له ذلك أن يحصر « التخيل » في إطار هذه الصور الثلاث .

فكان عبد القاهر قد استعاض عن كلمة التخيل في معظم بحثه البياني بهذه الكلمات الثلاث ، التشبيه ، والاستعارة ، ^(١) والتخييل ، وهو عندما جمع هذه الأشكال البيانية في صعيد واحد الأشكال البيانية في صعيد واحد قد تفرد بذلك عن غيره ، فلم نجد أحداً من البلاغيين الذين سبقوه قد صنع ذلك ، وقد زاد تمييزه بين هذه الفنون الثلاثة ، وفنون البديع الأخرى ، يتضح ذلك فيما حاولنا بيانه

- عبد القاهر (انظر كتاب أرسطوطاليس في الشعر وتحليل وترجمة الدكتور شكري عياد ص ١٦) .

(١) الأسرار ص ١٠٨ .

(٢) كتاب أرسطوطاليس في الشعر تحليل وترجمة للدكتور شكري عياد (١٦١) .

(٣) الأسرار ص ٢٠ .

من فروق في فصل سابق .

لقد استطاع عبد القاهر حقاً أن يعي دور الخيال في تشكيل هذه الصور وبخاصة الاستعارة وقد ميّزها على غيرها بما لها من قيمة ووظائف وصفات سندركها مفصلة بعد ، استطاع أن يدرك - بعد أن أعرض عن نظرتة المنطقية الأولى - أن الصورة التي تتبع العقل أكثر مما تتبع الخيال لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالمشاعر الذاتية وإحاسيس الشعراء .

ولم لا ؟ وعلى العقل المفكر ، أن يتحول تحولاً شاملاً يصل إلى درجة يلقد معها ذاته ووظيفته الحقيقية حتى يمكنه أن يفهم موضوعات عالم الخيال ، ولو استعاد العقل قدرته الأصلية ، وحاول فهم محتوى عالم الخيال لفشل في ذلك فشلاً ذريعاً ، فعالم الخيال عالم تلتحم فيه الخصائص متخفية هوة التصنيفات التي تقسم ، وتنسّق عالم الإدراك العقلي ، ورواد عالم الخيال الحقيقيون قلائل ونادرون ، وهم خير من يملك ناصية الاستعارة ، (١) .

هذا ، ولعلّ أجد في كلام « سبندر » ما يفسّر بعضاً من ملامح هذا الكلام إذ قال :

« قد يصدق القول إن قلنا : إن الذاكرة هي ملكة الشعر ، لأن الخيال نفسه يُعدّ ترويضاً للذاكرة ، فلا يمكننا أن نتصور شيئاً لا نعرفه مسبقاً وقابليتنا للتخيل هي قابليتنا لتتذكر ما خبرناه مسبقاً ونطبقه على موقف مختلف » (٢) .

(١) جون ميلتون مرّي : الاستعارة - ترجمة الدكتور عبد الوهاب المسيري ص ٤٨ .

(٢) سيسيل دي لويس : الصورة الشعرية - ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجنبلي مع آخرين ص ١٦٥ .

ولم لا ؟ والخيال لا يُعد ملكة منفصلة عن الفكر ، ولكنه الفكر نفسه فى عملية « تلقائية » أو « لا شعورية » هذه العملية التى « تصور الوعى حلقة مضادة من الإدراك محاطة بالظلام » فيما ذهب إليه « دالاس » (١) .

من أجل ذلك أقول :

إن الاستعارة تحاول أن تغمض العينين عن الحقيقة المبسطة ، وتنتقل إلى مدى أبعد منها مع ذبذبات الخيال وموجاته ، لقد كان من حسنات هذا الادراك لدى عبد القاهر أيضاً ، أن الاستعارة تعتمد فى إبداعها عنده على « الادعاء » لا « النقل » ، لأن عملية « الادعاء » تعتمد على الخيال أول ما تعتمد ، وعندئذ تكون حرية إبداع الجديد دائماً فتخلق الصور المبتكرة ، والعلاقات الجديدة غير المألوفة .

يأتى بعد ذلك دور « الزمخشري » (ت ٥٢٨هـ) مستعملاً كلمة « التخيل » وخلاصة رأيه فيه وتصوره له « أنه تصوير المعنى للحس » يظهر ذلك فى بيانه الفرق بين « أصل المعنى » و « صورة المعنى » حتى ليقرر أن الألفاظ لا تستعمل فى التخيلات على جهة الحقيقة ، ولا على جهة المجاز ، أى أنها ، وإن لم يتعلق غرض القائل بمعناها القريب . فهى لم تنتقل عن هذا المعنى إلى معنى سواه ، هى تمثيل للمعنى لحسب ، وهذا ما يجعل « التخيل » عند « الزمخشري » أهم من التشبيه ، وأعم من الاستعارة (٢) .

أما « حازم القرطاجنى » فى كتابه « منهاج البلغاء » (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) ، فقد أعد فصلاً للتعريف بماهية الشعر وحقيقته منتفعاً بأراء « أرسطو » ، وبتفسير « ابن سينا » ، و « الفارابى » لكلمة

(١) سوسيل دى لويى : الصورة الشعرية : ترجمة د. أحمد نصيف الجنايى من ٧٩ .

(٢) راجع الكشف ج١/ ١١٢ .

« المحاكاة » ، فارقاً بين الشعر والخطابة ، على أساس أن الشعر يعتمد على التخيل في حين تعتمد الخطابة على الإقناع ، مما جعله يربط الشعر بفكرة التصوير ، ثم حدد التخيل ، وفصل أحواله ، ومواقعه في النفس ، وأوضح خير الطرق لإحداث أثره المنشود رابطاً إياه بالمحاكاة التي لا يفهم منها تقليد الطبيعة بحذافيرها (١) .

ولعل أهم ما يلفت انتباهنا في مبحث « حازم » للتخيل أنه يقسمه بالنظر إلى متعلقاته قسمين ، يذكراننا بما يسمى في النقد الحديث « الشكل والمضمون » ، فهناك « تخيل » يخطط للقصيدة بطريقة كلية مجملة .

أما « التخيل الثاني » ، فإنه تنفيذ وتفصيل للمخطط الكلي أو الإجمالي الذي قام به التخيل في مرحلته الأولى عندما يستحضر به الشاعر عمله الشعري في شكل كلي مجمل ، لا يلبث أن يخضع بعد ذلك للترتيب ، والتركيب ، وبناء الأساليب ، وإبداع الصور مما تقوم به « التخيلات الثوانى » ، يقول حازم في ذلك :

ينقسم التخيل بالنظر إلى متعلقاته قسمين :

تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء في المقول فيه ، وفي القول من جهة الفاظه ، ومعانيه ، ونظمه ، واسلوبه ، فالتخيل « الأولى » يجرى مجرى تخطيط الصور ، وتشكيلها ، والتخييلات « الثوانى » تجرى مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأتواب ، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها ، ... ، وتلك الصيغ والهيئات هي التخاييل الثوانى ، وللنفس بما وقع به من ذلك تشاكل في الكلام

(١) انظر منهاج البلاغ لحازم ص ٢٥ - وراجع ما كتبناه في مؤلفنا « مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجاني » مرتباً بحازم .

ابتهاج لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له ، فهي تجرى من الأسماع مجرى الوشى فى البرود والتفصيل فى العقود ، من الأبصار ، فالنفوس تتخيل بما يخيّل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة ، فتبتهج لذلك ، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التى من هذا القبيل أسماء الصناعات التى هى تنميقات فى المصنوعات ، فقالوا : الترصيع ، والتوشيح ، والتسheim ، من تسheim البرود ، وكثير من الكلام الذى ليس بشعرى باعتبار التخيل الأول يكون شعراً باعتبار التخاييل الثانى وإن غاب هذا عن كثير من الناس ، (١) .

ولعلنا نلاحظ أن حازماً فى هذا النص يريد أن يؤكد - كما أكد فى موضع آخر من كتابه على ضرورة تقسيم الجهد الإبداعى بين التلقائية أو العفوية و « القصد » أو الإرادة الموجهة ، مما يمكن معه تشكيل الإطار ، « والإطار مكتسب إلى حد كبير » ، ثم التفنن فى تفصيله ، وتزيينه ، وتنضيده ، وتسheimه ، فيتأكد المزج الحميم بين المعاناة الواعية ، والمعاناة المستسرة المتمثلة فى « الحدس الراقى » ، مما يترتب عليه ربط المادة بالصورة ، وبذلك تضحى الصور سواء أكانت استعارات أم تشبيهات ، أم كنايةات ، جزءاً لا يتجزأ من مادة الأديب ، بل تصبح عنصراً مهماً من عناصر عملية الإبداع ، تلك التى تتلاحم مع السياق وتولد معه فى لحظة واحدة .

ومن هذا الذى ذكرناه نلاحظ بداية اهتمام جادة تتجه نحو « الخيال » ، وارتباطه بالصورة الاستعارية ، مما يجعلنا لا نجزم بالقول بأن نظرة النقاد والبلاغيين العرب القدامى إلى الخيال كانت

(١) المنهاج ص ٩٣/٩٤ - وتخييل المقول فيه بالقول ، بمعنى تخييل المضمون بالشكل الذى سيشكل من خلاله هذا المضمون .

نظرة سلبية صرف ، لقد تحرر الجرجاني من النظرة التقليدية إلى مفهوم الخيال ، والتي تعدّه قوة خارجة عن إرادة الشاعر تأتي من شيطانه ، كما تحرر من خضوع الشاعر لسلطان العقل ، مدركاً أن الخيال إحدى القوى النفسية التي يتمتع بها الإنسان ، والتي هي مساوية للعقل ، أو ربما كانت أعظم منه ، إنه استطاع من خلال بعض مناقشاته أن يكشف من ذلك كله بالإضافة إلى إدراك واع منه لقدرات هذه الطاقة على الإبداع المنوع ، فهو يقول :

« إن الصنعة إنما يمد باعها ، وينشر شعاعها ... » (١) ، وإن الخيال « على أنواع لا تكاد تجى فيها قسمة تستوعبها ، وتفصيل يستقرئها » (٢) .

ولم هذا التنوع الذى لا يكاد يحصر ؟ - إنه التنوع الذى يرتبط برتب البلاغة ، ودرجات الحسن ، والتفنّن فى القول ، فإذا كان من الممكن أن تحصي درجات الحسن ، فإنه من الممكن أن تحصي أنواع الخيال ، ودرجاته ، وأثاره على المعانى الشعرية .

وهل تشك فى أنه يعمل عمل السّحر فى تأليف المتباين حتى يختصر بعدما بين المشرق والمغرب ، ويجمع ما بين المُشْتَمِ والمُعَرِّق ، وهو يريك للمعانى الممتلئة بالأوهام شبهها فى الأشخاص للمائلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الأخرس ، ويعطيك البهتان من الأعجم ، ويريك الحياة فى الجماد ، ويريك التّقام عين الأضداد ، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين » (٣) .

(١) انظر أسرار البلاغة (ط) ص ٣٢٨ .

(٢) الأسرار ٣٢١ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١١١ .

وانطلاقاً من هذا التصور ، أضحت الخبرة « الجمالية » لدى عبد القاهر « خبرة تخيلية » ، وعلى هذا يكون العمل الفني عنده حقيقة تعمل بطريقة تخيلية ، إذ إنه ليس مجرد موضوع مادى يعمل فى نطاق الموجودات الطبيعية ، بل هو يشكل ، ويوحد ، ويخلق من جديد ، وبهذا المفهوم امتدى عبد القاهر إلى حقيقة الاستعارة ، ودور الخيال فى توليدها بوصفها شكلاً من أشكاله ووسيلة من وسائله ، فضلاً عن دورها فى إدراك التشابه الكلى من خلال الاختلاف الكلى ، فالاستعارة قادرة على الجمع بين المتضادات ، وجمالها يكمن فى إدراك التشابه من خلال التباين بين طرفيها ، وهو جمال يرجع إلى أن التشابه المكتشف فى ثنايا هذا التركيب الاستعارى أو ذاك يشبع الحنين الإنسانى إلى النظام والكمال ، وهذا مصدر لذة كبرى تحققها الاستعارة ذلك ، « لأن هذه الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد فى مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنسانى فى اكتشاف النظام فى العالم الخارجى ، وبناء استعارة جيدة ، يعنى اشباع جزء من تطلع العقل إلى إسباغ النظام على ما حوله ، وقدرته على التأثير فيه ، وما هوذا معنى العلاقة (١) ، وجددير بالذكر أن « العلاقة نفسها معنى » .

إن إدراك التشابه الكلى فى الاختلاف الكلى هو بعينه ما كان يطلق عليه « ليبنتس » اسم الاحساس الفلسفى الحقيقى للأشياء ، ومن هنا يلتقى الشاعر مع الفيلسوف فى صفة أساسية للجانب المعرفى عند كليهما « (٢) » .

(١) د. محمد حسن عبد الله : راجع الصورة والبناء الشعرى ص ١٥٦ .

(٢) هور (جون ماري) : مسائل الفلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامى الدروبي ، دار الفكر بمصر (بدون) ص ١٢٤ .

من هنا جاء اقتراح « أرشيبالد مكليش » إبدال الاستعارة بعبارة « الصور المتزاوجة » ، لأن الصور المتزاوجة تمثل فى رأيه علاقة الأشياء التى لا علاقة بينها بالفعل ، والاستعارات الوحيدة التى يعدد بها « مكليش » وتقابل عنده الصور المتزاوجة هى الاستعارات الحية المركبة من أشياء غير متماثلة ، وانعدام التماثل أو التجانس مما يلغى النظر إليها أكثر (١) .

لذلك كان أفضل طريقة لفهم طرفى الاستعارة عند « ريتشاردز » أن نتوهم بأننا أمام رجلين يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس هو أحدهما (٢) .

وبعامة ، اهتم النقاد فى عصرنا الحديث باتحاد طرفى الاستعارة مع تفردهما الذاتى (٣) ، كما أنهم يعدون « الاستعارة » التى تجمع بين قرينين يمكن أن يكونا مختلفين تماماً ، ولا علاقة بينهما خارج السياق ، يعدونها من الاستعارات الحية التى تتميز من الاستعارات الميتة ، إذ إن الاختلاف ضرورى فى الشعر عموماً ، إذ فيه يمتنع سقوط الأفكار فى أوضاع أسلوبية حرفية (٤) .

هذا ، وينبغى ألا ننسى فى هذا المجال موقف « محيى الدين بن عربى » (ت ٦٢٨ هـ) (٥) ، الفيلسوف المتصوف الذى فهم الخيال

(١) راجع الشعر والتجربة لأرشيبالد مكليش مكليش - ترجمة سلمى الجيوسى - دار البقعة - بيروت .

(٢) Richard's (I. A) : The philosophy of rhetoric oxford university - London 1930 - p : 48 .

(٣) Firy (N.) : Anatomy of criticism p.p 123 - 124 نقلاً عن الصورة الفنية فى النقد الشعرى للدكتور عبد القادر الرئاسى ص ٦٦ .

(٤) الدكتور مصطفى ناصف ، راجع الصورة الأدبية . ط . مكتبة مصر ١٩٥٨ / ١٤٣ / ١٤٢ .

(٥) « هو أبو بكر محيى الدين محمد بن محمد بن أحمد بن عبد الله الحاتى الطائى -

· بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع - صور التفكير على النحو الذى سنشير إليه بعد ذلك عند الغربيين من أمثال « كولردج » ، ووردزورث ، وهيوم ، وغيرهم من فلاسفة الرومانتيكية وشعرائها .

يقول « ابن عربى » :

« فليس للقدرة الخالقة فيما أوجبه أعظم وجود من الخيال ، فيه ظهرت القدرة الإلهية ، والافتقار الإلهى ، فهو أعظم شعائر الله على الله ، وذلك لأن الخيال ، وإن كان من الطبيعة فله سلطان عظيم على الطبيعة ، بما أيده الله من القوة الإلهية » (١) .

معنى ذلك أن الخيال عند المتصوفة سبيل الكشف والفيض ، وسيلة إدراك الحقيقة المترفة عن عالم الماديات ، والمنافع ، وهو لا يخطئ لأنه « نور يكشف ستار الظلمة الذى يحجب الأشياء ، بحيث ينسب الخطأ إلى القوة التى تصدر الحكم ، وهى العقل ... إنه من الأولى أن يقال أخطأ العقل فى فهم ما كشف الخيال عنه ، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ ، والفساد إلى الخيال ، وهو برئ منه » (٢) .

والخيال عند شيخنا وسيلة من وسائل المعرفة ، والحب ، لأنه يعبرُ بنا من العالم إلى الله عز وجل ، والعقل يعجز عن أن يكون السبيل إلى حب الله ، وكل حب عقلى ليس بحب خالص لله ، لا

- الأنطلسى ، وهو المعروف فى المشرق « بابن عربى » ، وفى الأندلس « بابن العربى » ولقب بالشيخ الأكبر ، ولد فى سنة ٥٦٠ هـ ، وتولى سنة ٦٢٨ هـ . (راجع اعلام العرب - تاليف عبد الحفيظ فرغلى على ، العدد رقم ٨٠ لسنة ١٩٦٨ من « ابن عربى ») .

(١) محبى الدين بن عربى : الفتوحات المكية ج ٢/ ٥٠٨ .

(٢) راجع للدكتور بشرى صالح كتابها « الصورة الشعرية » فى النقد العربى الحديث ص ٥٦ - وراجع للدكتور محمود قاسم : الخيال فى ملهب محبى الدين ابن عربى ط . القاهرة ١٩٦٩ ص ٩ .

يكون إلا عن طريق الأمثلة التي جاء بها الشرع ، وهي الأمثلة التي يضربها الله تعالى لعباده ، فالشريعة هي التي دعت الناس إلى محبة الله تعالى عندما استخدمت الصور الخيالية في وصفه ، وهي تلك الصور التي تتضمنها طريقة التشبيه عند الفلاسفة وعلماء الكلام ، (١) .

ذلك أن الله لم يَحْجُزْ على أحد من عباده تنزيهه ، ولا تخيله ، وإنما حجر عليهم أن يكون محسوساً لهم ، مع علمه بأن الخيال من حقيقته أن يجسّد ، ويصور ما ليس بجسد ولا صورة ، فإنه لا يدركه إلا كذلك ، فهو حس باطن بين العقول والمحسوس ، وما قرر الحق هذا كله إلا للرحمة التي وسعت كل شيء (٢) .

إنه الوسيط بين عالم الحقائق الروحية ، والعالم الحسّي (٣) .

بمعنى أن الصورة التي ينتجها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسّي ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ليست المحسوس كما هو في الواقع ، إنها لا تطابقه تماماً ، ولكنها متسقة مع المنطق الذي أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس ، وهذا معنى قوله في موضع آخر :

« خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبتها عن الحس »

من هنا حرص « ابن عربي » دائماً على التأكيد لأصحاب المعرفة النظرية عنده ممن لم يفلطنوا للدور الحقيقي الذي يقوم به الخيال ، إن الخيال مرتبة وسطى تتعلق بالمحسوس ، والعقول ، والممكن

(١) الفتوحات جـ ٣ / ٥٠٨ .

(٢) الفتوحات جـ ٢ / ٣٢٦ .

(٣) الفتوحات جـ ٢ / ١٣٠ .

والضروري ، والمحال ، وهذا كله يؤهل الخيال لأن يكون ركنًا من أركان المعرفة الحقة ، بحيث لا توجد بدونه سوى معرفة لا تماسك فيها ولا اتساق ، وما أشبه موقف ابن عربي بموقف المثالية النقدية المتعالية عند « كانط » ، ذلك أن الخيال عند كانط هو الذي يركب المظهر في تعدده ، وهو الذي يتم ارتسام التمثلات (١) .

ويعلق « كوربان » في كتابه « الخيال الخلاق » على نظرية ابن عربي بقوله :

« إن الخيال بوصفه وسيطًا بين الفكر والوجود ، وتجسد الفكر في الصورة وحضور الصورة في الوجود لتصوير مهم اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النهضة ، وهو التصور الذي نظفر به مرة أخرى في فلسفة الاتجاه الرومانسي تجاه الخيال ، بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال والألوان » (٢) .

ها هوذا موقف الشيخ الأكبر من عالم الخيال ، وقد أعطاه قدرة فائقة على قدرة العقل ، ومن هنا لم يعد الخيال عنده خاضعًا للعقل ، كما كان تصور الجرجاني له في البداية ، بل أضفى لدى ابن عربي فوق القوى النفسية جميعاً « فتمتاز قوة الخيال بأنه ما من قوة نفسية أخرى تشبهها في قبولها للصور المختلفة ، ويمكن القول بأن الخيال أساس لجميع القوى ، وأن النفس لا تكون مدركة إلا بسبب الخيال ، لأنه الوسيط بين « النفس » التي هي من عالم الغيب ، وبين « الحس » الذي هو من عالم الشهادة » (٣) .

(١) راجع الخيال « مفاهيمه ووظائفه » - للدكتور عاطف جودة ص ١٢٢/١٢٤ .

(٢) راجع ص ١٢٢ من الخيال « مفاهيمه ووظائفه » .

(٣) الفتوحات ج- ٢ ، ص ٦٩١ ، ج- ٣ ص ٢٤٢ .

والخيال بهذا المعنى هو السبيل إلى إدراك الأمور « الروحية » ،
والمعارف الذوقية التى يعجز عن إدراكها المنطق أو العقل ، لأنه « نور
يكشف ستار الظلمة التى تحجب الأشياء » .

وعلى هذا يمكننا القول بأن الخيال مدفوع بحافز جمالى
روحى لأن مهمة الخيال المبدع هى الوصول إلى تغيير روحى فى
القلب ، وفى طبيعة الإنسان ، ويصاحب ذلك انفعال قوى يثير بدوره
انفعالاتاً قوياً لدى متلقى الفن ، ومن هنا تأتى القيمة الروحية
للخيال .

صحيح ما ذهب إليه « الشيخ الأكبر » ، وهل هناك ما يشبه
الخيال فى تدخله فى كل شئ ؟ ففى سمائه تكشف لنا الرؤية عن
المستقبل ، وعن الحاضر ، إن هذا الكلام قريب من كلام النقاد
المحدثين عن الاستعارة ، إذ أنها بوصفها عبارة قائمة على الخيال
أساساً ، وبوصفها أداة من أدوات الربط بين الأشياء مما لا رابطة
بينها فى الأصل ، إنما تعين على كشف كثير من الحقائق النفسية ،
والأدبية ، والمواقف الشعورية .

ولست أشك فى أن مثل هذه النظرة المتصوفة التى تعطى
« للخيال » مكانة رفيعة تضارع المكانة التى قصرها الفلاسفة على
« العقل » ، وقد كان من الممكن ، كما قال الدكتور جابر عصفور - أن
تحدث هذه الطفرة انقلاباً فى التفكير النقدى ، وتغير طبيعة النظرة
العَدائِيَّة إلى الخيال الشعري وتحدث شيئاً شبيهاً بما أحدثه
الرومانسيون عندما تساموا بالخيال فى مواجهة العقل ، وقرنوا
الخيال بالحدس ، والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية .

أو ليست هذه الرؤية السابقة لقيمة الخيال هى نفسها التى تكاد
تنطبق مع رؤية « كولردج » و « وردزورث » الشاعرين الرومانتيكيين
فى عصرنا الحديث .

يقول « سيرموريس بورا » فى كتابه عن « الخيال الرومانسى » :
يتفق « وردزورث » مع « كولردج » فى كثير مما قاله عن الخيال ،
فالخيال عنده أهم هبة يمنحها الشاعر ، كما أن تلك الطاقة الخلاقة
تساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة والأشياء ، إنها القدرة الإلهية
لطفل يبدع عوالمه الصغيرة الخاصة ... ويحتفظ الشاعر بتلك
الموهبة فى سنى النضوج ، وما هو بشاعر إلا بها ، ولقد فسّر
« وردزورث » معنى الخيال بقوله :

إن هو إلا اسم آخر للقوة المطلقة
والبصيرة الشفافة ، ورحابة الذهن
والعقل فى أسمى حالاته .

ويقول عنه أيضاً :

قوة تشكيلية

تقطن معنى ، يد خالقة ، أحياناً

ثائر ، تعمل بطريقة زائفة

وروحها المحدودة الخاصة فى حرب مع الميل العام

ولكنها لدى الغالبية تابعة تبعية تامة للأشياء الخارجية التى
تتشترك معها (١) .

يكاد يكون الخيال عند « وردزورث » هو الملهم الأول الذى يكشف
عما وراء النفس والحياة ، إذ هو البصيرة ، والعقل ، والذهن ، وكلها

(١) انظر ما كتبه « سيرموريس بورا » فى (الخيال الرومانى) ترجمة ابراهيم
الصيرفى - ط. الهيئة العامة ص ٢٢ .

وراجع ما كتبه « ويلك » عن مفهوم « وردزورث » للخيال مشيراً إلى النص
السابق فى كتابه : « مفاهيم نقدية » - ترجمة الدكتور محمد عصفور - عالم
المعرفة . عدد فبراير ١٩٨٧ - الكويت ص ١١٢/١١٤ .

قدرات وقوى للفكر والرؤية الجادة فى أسمى ما تكون عليه من شفافية وشدة عمل .

إن هذه القدرة تقوم بعملية تشكيل جديدة لعناصر قديمة ، فيبرز فجراً رؤى جديدة ، إنها عملية الخلق التى تعيد تشكيل كل شئ من جديد ، كلما ثار الانفعال ، أو تأثر ، إلا أن هذا كله يتم بطريقة غير مباشرة وبروح خاصة لا تملئها لوائح أو قواعد ، أو مخططات سلفية مسبقة ، من هنا كانت لهذه الملكة خصوصيتها فى التشكيل والتغيير والتنضيد بما يفاير المألوف والعموم مما تعودت عليه النفس وانقادت ودابت بوصفه ميلاً عاماً ، إنها قدرة خاصة متميزة « ثانوية » يختص بها موهوبون وأصحاب استعدادات خاصة يرون ما لا يرى الآخرون مما هو تابع وراء الأشياء والأفكار والمحسوسات . فهو إذن فى خدمة العالم الخارجى بوصفه عالماً حياً له روحه الخاصة التى ينهض أن يتشابهك معها الفنان لينقل عنها ما ينسجم مع روحه وقلبه .

هذا ، ولقد كتب ورنزورث فى رسالة له « لاند » يقول فيها :
« لا يؤثر على فى الشعر إلا الخيال منه ، أتحصد ذلك الذى يدور حول « اللانهائية » ، وطبقاً لهذه النظرية فإن كل الشعراء العظام متنبئون جداً » (١) .

كما أن الطبيعة عند « ورنزورث » حية يملؤها الله ، أو روح العالم ، التى تهذب (عن طريق ما يثيره فيها من خوف) ، وتمتص عن طريق ما تبديه لنا من الجمال ، ثم إن الطبيعة لغة أيضاً ، نظام من الرموز ، والصخور ، والأجراف ، والسواقي الموجودة فى جبال الألب .

(١) رينيه ويلك : مفاهيم نقدية - ترجمة د. محمد عصفور - عالم المعرفة - الكويت فبراير سنة ١٩٨٧ ص ١١٣ .

كلها كانت نتاج عقل واحد ، ملامح
وجه واحد زهوراً على شجرة واحدة
حروفاً من الرؤيا العظيمة
انماطاً للأبدية ، ورموزاً لها (١) .

لذلك لم يعد الإنسان والطبيعة عند « بليك » مجرد امتداد
لمعطيتهما ، بل إن الواحد منهما يرمز للآخر .

كل ذرة رمل
كل حجر على هذه الأرض
كل صخرة ، وكل تلّ
كل نبع وساقية
كل عشبة ، وكل شجرة
كل جبل ، وريوة ، وأرض ، وبحر
وغيمة ، ونيزك ، ونجمة
رجال يُرون من بعيد (٢) .

هذا المفهوم الخاص بطبيعة الخيال الشعري ، له آثار واضحة
على كتابة الشعر ، فكل الرومانسيين الكبار خالقوا أساطير ،
ورمزيون لا نفهم أعمالهم إلا من خلال محاولتهم تفسير العالم
تفسيراً أسطورياً .

ثم إن النظرية الرمزية أساسية عند شاعر مثل كولردج ، فالفنان
في رأيه يتحدث معنا بالرموز ، والطبيعة لغة رمزية ، والرمز يتصف

(١) ملامح نقدية - لرينيه ويلك ص ١١٦ .

(٢) السابق ١١٦ .

باستشفاف الأبدى من خلال المحدود بالزمان ، والخيال هو الملكة
الرامزة (١) .

تفسير ذلك ، أن الخيال يعطينا معنى ميتافيزيقيا ، أو علاقة
إيجابية مع اللانهائى ، والفن عالم آخر ، يعيد تشكيل الطبيعة ، ومن
ثم يضمن الطابع الإنسانى عليها ، ويلغى الفنان عن طريق ما يخلق
الهوة بين الذات ، والموضوع ، بين الإنسان والطبيعة ، وعلى الفن أن
يخلق سحرا موحيا يضم الذات والموضوع معا ، أى يضم العالم
الخارجى والفنان نفسه (٢) .

من أجل ذلك تحددت وظيفة الأديب ، فالشاعر يوما راجب فى أن
يحتفل بالعالم وأن ينقل صفاءه وتأثيره ، وإن يعبر عما أيقظ حواسه ،
واستثار وجدانه وأفكاره ، وهو لذلك يتخير تراكم واستعمالات ، بل
وكلمات تثير فى القارئ حالة نفسية بعيدتها أكثر من نقل صور
وعواطف ، وأفكار مجردة إليه .

وتتحقق هذه الغاية عندما يعنى الشاعر بايقاظ الخيال الخامد
مستعينا على تحقيق هذه الغاية بجمال الأصوات وسلاستها ، وبما
للنظم من تتابع ، وفوق ذلك بما للكلمات التى يستخدمها من قدرة
على الإيحاء ، وتوقف هذه الإيحاءات على قدرة الخيال عنده على
تحطيم ما درجنا عليه من صور التجربة التقليدية المجرية ، لذا نجد
يملا شعره بالتفصيلات الحسية المادية ، ويعد لون العالم ورائحته ،
ومذاقه ولمسه من خلال ما تحمل الكلمات من طاقة لا بما فيها من
صدق حرفى ، ومن هنا يحاول الشاعر أن ينبغ الحياة فى التجربة

(١) راجع مفاهيم نقدية ، لرينيه ويلك ، ص ١٧٢ .

(٢) مفاهيم نقدية ص ٢٨٢ .

سواء أكانت هذه التجربة خاصة به هو أم أنها اعتلجت في نفوس غيره من الناس .

أو كما قال « كوفنتري باتمور » :

« إن أعظم مهمات الشعر أن يثير في قرائه الصرخة ، صرخة الطبيعة ، وصرخة الدين : « لا تدع قلبي ينسى الأشياء التي رايتها رأى العين » (١) .

فالخيال إذن عند « وريزورث » وغيره من الرومانسيين ينبغي أن يكون في خدمة العالم الخارجي ، إذ أن العالم الخارجي ليس ميتاً ، وإنما هو حي له روحه الخاصة ، وهي روح تختلف عن روح الإنسان ، وإن وظيفة الإنسان هي أن يدخل في صلة مع تلك الروح بوساطة الخيال ودرويه .

معنى ذلك أيضاً أن الخيال هو الصلة بين ما هو محسوس مادي، وبين الروح المسيطرة على كيان الإنسان ونزعاته وخلجاته الداخلية ، إن هذه الصلة لا تنقل الواقع كما هو ، ولكن كما يلوح للنفس ، وينسجم مع الروح ، إن رؤية الفنان للحقيقة هي وليدة هذه الثنائية : الروح والمادة - أو إن شئنا قلنا : وليدة امتزاج حقيقي ومباشر بين قلب الفنان وعقله من جهة ، والطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من جهة أخرى . ومن هنا يلتقي الجمال الطبيعي ، والجمال الفني ، بحيث لا يستعصى على التجربة شيء ما مهما كان تافهاً ، وبحيث تكون المحاكاة في الفن ليست نقلاً حرفياً أميناً للواقع ، وإنما تكون تصويراً فنياً لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع من جديد ، وفق تصور خاص ذي أصالة وصدق .

(١) سيسيل دي لويس « الصورة الشعرية » : ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري ، وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان ص ١٦٥ .

قصارى القول : إن هناك تشابهًا واضحًا بين نظرة
«الرومانسيين» لقيمة الخيال ، وموقف متصوفة الإسلام منه ، فكل
الفريقين يرفض التفسير « الميكانيكى » الألى للفن ، بوصفه تفسيراً
يتغافل عن الدور الذى يقوم به الوعى الداخلى والتجربة الروحية
والنفسية للإنسان .

مدى صلة الاستعارة بالخيال فى النقد الجديد :

لكن لنا بعدئذ أن نوضح وجهة النظر الحديثة تجاه الخيال ومدى صلته بالاستعارة ، لقد استطاع الأوروبيون أن يفسفوا الخيال ، ويناقشوا دوره فى العمل الفنى على المستويين الجمالى والنفسى ، مما أفاد فكرنا النقدى وبلاغتنا ، وبخاصة موضوع الاستعارة وهو من أهم قضاياها ، وإذا أردنا بيان ذلك قلنا :

تعرض الفكر الكلاسيكى الأوروبى لقيمة الصورة والخيال ، وكان ذلك صدق لاهتمام أصحابه بنظرية المعرفة فى جملتها ، فالصورة من وجهة نظرهم شىء مادى ، لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجة على حواسنا .

فالانطباعات المادية التى تنتج فى الذهن عن طريق الحواس هى سبب الوعى ، وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تثير فى النفوس بعض المشاعر وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة ، وتداعى المعانى ، ولكن الأفكار نفسها طبيعية فىنا ، وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ، لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التميز عن عالم المادة ، فالخيال هو المعرفة عن طريق الصور ، يتميز فى جوهره عن الإدراك ، ذلك لأن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة فى أدنى درجاتها ، وليست الصورة التى تنتج عنه سوى فكرة مضطربة لا يمكن أن تؤدى بذاتها إلى الفكرة الصحيحة ، فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة ، حقاً يمكن أن ينتقل المرء من الصورة إلى الفكرة الصحيحة بالترقى فى اكتناه عدة صور بعد جمعها وتنظيمها ، واستخلاص الفكرة من مجموعها ، ولكن ذلك لا يكون إلا بالإدراك ، وهو أرقى من الخيال ، وهو وحده خاصة الإنسان ^(١) .

(١) د. محمد غنيمى هلال ، الصورة الشعرية فى المذاهب الأدبية والرها فى نقدنا الحديث ، مجلة المجلة ، يوليو ١٩٥٩ .

يقول « بوالو » :

« لا شئ أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تُحب ، ويحب أن تسيطر فى كل شئ حتى فى الخرافات ، حيث لا يقصد بها فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون » .

ويقول « لافروبير » الكلاسيكى الفرنسى :

« يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً إلا أفكاراً باطلة صهيانية لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها فى صواب الرأى أو قوة التمييز أو السمو بحالنا ، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم ، والعقل الراجح ، وأن تكون أثرها لنفاذ البصيرة » (١) .

ولا أشك أن هذا الاتجاه هو نفسه الذى صايفنا فى بلاغتنا ونقدنا القديم ، فإذا كان للنظم والتقاليد ، والعادات سلطان تقليدى ظهر أثره فى قواعد النقد التقليدية الكلاسيكية ، فهو نظير ما كان سائداً فى الشعر العربى القديم ، والنقد كذلك ، من حيث اتخاذ الشعر الجاهلى نموذجاً فريداً يقاس عليه كل توجيه نقدى ، بحيث أصبح هناك شبه اتفاق فى نقدنا القديم على ضرورة اتباع محاكاة الأقدمين ، وهو مقابل نظرية محاكاة الأقدمين فى الكلاسيكية ، تلك النظرية التى دعا إليها كتاب عصر النهضة والشرح الايطاليون (٢) .

لكننا نقول :

من ذا الذى يعتقد أن عنصر الأصالة ، والصدق الفنى فى الصورة التى تتبع العقل يمكن أن يتحقق وجوده - إن الصورة

(١) النقد الأدبى الحديث ط٧٢ ص٤١١ - وراجع للدكتور غنيمى دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص٦٤ ، ٦٥ .

(٢) انظر دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص٦٦/٦٧ .

الشعرية بما تحمل من دلالات تتصل بذاتية مبدعها ، وكيانه الداخلى ، ولا يمكن أن تحدث هذه الصلة بدون هيمنة الخيال على إبداعها ، وقد أكدنا ذلك مراراً صدد حديثنا عن الخيال الثانوى ، وقانون تداعى المعانى .

لذلك وجدنا « للرومانتيكيين » اتجاهاً نقدياً مغايراً لنظرة هؤلاء العقليين ، فقد نادوا بإطلاق قوة الخيال ، وتحطيم النظام الطبقي ، والاعتراف بكل المواهب الذاتية ، كذلك أخذ الرومانتيكيون يضيفون على الخيال قيمة جمالية ومعنوية كبرى ، مما كان له أثره فى النقد والشعر على مستوى العالم كله حتى يومنا هذا ، « فوليم بليك » الشاعر المتصوف جعل من الخيال قوة روحية بوصفه الحصن الإلهي الذى سنعود إليه بعد هلاك الجسد ، وهو عالم الأبدية ، والقوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال ، أو الرؤية المقدسة . وإن الصور الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة ، وإنما هى تنشأ فى نفسه ، وتأتيه عن طريق الخيال ^(١) . إنها القوة التى تتلاشى عندها المتناقضات ، وهى التى تخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ^(٢) .

ولم يعن « وردزورث » بالبحث فى الخيال من حيث هو بقدر ما عنى بأثره فى الصورة الشعرية ، فالخيال عنده « هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباساً فيه تكتسى أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً ، ويسلكون مسالكهم اللطيفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج - معاً - العناصر المتباعدة فى أصلها ، والمختلفة كل الاختلاف ، لكى تصبح مجموعاً متآلفاً

(١) كولردج ص ٨٠ .

(٢) كولردج ص ٩٩ .

منسجماً (١) .

ويستتبع هذه الخاصية الفنية خاصية أخرى تتمثل في قدرة الخيال على تكوين بنية حية تستلزم حركة داخلية في المسرحية ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها ، وهذه خاصة في الشعر يمتاز بها عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير ، ولول من قرر هذه الخاصية عموماً هو « لسنج » (١٧٢٩ - ١٧٨١) ، حين شرح الفرق بين الشعر والتصوير ، وفكرته هذه رومانتيكية رغم أنه كلاسيكي في كثير من أرائه الأخرى ، فالرسم عنده يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد تمثيلاً مباشراً ولكنه يمثل العقل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة ، على عكس الشعر فإن مبدأه زمني ، لا مكاني ، إذ يصور الأعمال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص إلا عن طريق غير مباشرة من خلال الحركة والعمل (٢) .

هذا - وحينما يسوق الخيال مقارنة ... فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق « المشابهة » ، ثم لاتزال هذه المشابهة تبشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر ، أكثر مما تتوقف على الشكل ، كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية ، ثم إن الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد ... ذلك لما للخيال من وعى ذي سلطان ثابت الدعائم (٣) .

(١) النقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي هلال ص ١١٢ وانظر دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده للدكتور غنيمي هلال ص ٧٩ .

(٢) دراسات ونماذج ص ٨٠ .

(٣) النقد الأدبي الحديث ص ٤١٢ .

ولنا أن نتساءل : أليس هذا الذى يقوم به الخيال هو من عمل « الاستعارة » ووظيفتها الأساسية ٩ - إنها تصهر عنصرين متناقضين ، فتذيبهما فى وعائها ، فيتلاشى تناقضهما ، وتزداد الرابطة ، والتشابه بينهما ، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة وليدة الامتزاج الحقيقى المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، ولا تتم إلا إذا اهتز كيانه كله بوساطة الخيال الإبداعي .

ويفسر « ريتشاردز » الأمر بوضوح فى قوله : « إن الجمع الملائم بين أشياء يظن الناس عادة أنها لا رابطة بينها ، عبارة عن عملية تنظيم التجربة على أنحاء معينة ، ولأجل غاية محدودة ، وليست هذه العملية واعية أو مقصودة بالضرورة ، ولكنها مقصورة على مجال محدد للمظاهر وانتصارات التكنولوجيا أو الصناعة ، وفى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال ، (١) .

يقول كولريدج :

« الخيال هو تلك القوة التى تعمل على خلق التألف ... الذى يجسم العقل فى صور للحس ، وينظم تيار الحس ، ... ويساعد على خلق نظام من الرموز المتألفة فى ذاتها والمشاركة فى جوهر واحد مع الحقائق التى تعد موصلة لها (٢) .

من أجل ذلك كان الخيال فى نظره ، هو « الملكة التى قد تستطيع بالاعتماد عليها إدراك وحدة العالم ، وإدراك الله (تعالى) ، فلن

(١) مبادئ النقد ص ٣١١ .

(٢) مختارات من جمع « روبرت جلكنز ، وجيرالدانسكو : « الرومانتيكية ما لها وما عليها . ترجمة د. أحمد حمدي محمود ص ٣٤٢ .

نستطيع الاقتراب من الإلهي عن طريق العقل والمعرفة الذاتية . بل بواسطة اسمى صورة من الوعي الذاتي الذي يعدّ منبع كل معرفة ممكنة ، وأساسها . فنحن ندرك الله تعالى اعتماداً على الوعي الفردي المتمثل في اسمى حالاته في الفعل الخلاق للخيال ، وليس الوعي الذاتي نوعاً من الوجود ، بل نوعاً من المعرفة ، ولا تقيس هذه الصورة السامية من المعرفة إلا لقلائل ، ولن يتزود « بالرؤيا والمعرفة الحسية » إلا أولئك القادرون على الخيال الفلسفي « (١) .

لذلك كان من خصائص الصورة في الشعر الرومانتيكي أن تكون شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية ، بل الفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور ، والصور في الشعر تقوم مقام البراهين العقلية ، ثم إن ترابط الصور يتوقف إلى حد بعيد على الرجوع إلى حالات الشعور أكثر من توقفه على سهر الأفكار كما يقول « وردزورث » الذي يضيف مثاله الحي : إن الأوراق لا يحرك بعضها بعضاً في الغابة ، وإنما يحركها النسيم الذي يسرى خلالها وهو الروح أو حالة الشعور - لذلك يقول « جورج مور » : إن أوبئة العمل الفني وطفيلياته هي الأفكار (٢) .

- وكما سبق القول :

هكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان في لحظة « رؤيا عاطفية » ، وعقلية معاً . لذا فإن عملية التخيل في نظر كولردج عملية ، بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً ، وهي تبعاً لذلك القوة

(١) راجع السابق ص ٢٤٢ .

(٢) دراسات ونماذج ص ٨٠/٨١

الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً ، وهو تكرر في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق (١) .

إن الطبيعة في ذاتها ليست مجرد معطى جامد ميت ، ولكن يدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة ، ومع ذلك لا يجد الإنسان رموزاً في الطبيعة كما يهوى ، وإنما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها ، والروح الإنسانية التي تفسرها ، وتجد فيها دلالات خاصة ، وعلى هذا فإن « الخيال الثانوي » في نهاية الأمر يخضع الفن للطبيعة والعادة ، أو السلوك للمادة ، والإعجاب للتعاطف ، (٢) .

معنى ذلك أن الشاعر يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ، ومناظرها ، وعينياتها ، على أن يراعى صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة ، وجوهر الأفكار والمشاعر ، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، وفي هذا إخراج الأفكار الذاتية صوراً طبيعية ، وجدير بالفنان الأصيل أن يحتفظ بأصالته في البحث عن الصور التي تمثل أفكاره ، وتربط ما بينها عضوياً حول الموضوع الذي يتحدث عنه .

من هنا فإن العمل الفني نتاج الروح الإنسانية ، وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد حى لقيم إنسانية معينة ، الشيء الذى لا نجده فى التقليد الصرف ، ونفهم من ذلك أن الصور الكاملة يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وحسب ، وإنما تنشأ فى

(١) كولريج ص ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٨٧ .

(٢) راجع مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص ١٠١

نفسه وتأتيه عن طريق الخيال (١) .

وها هوذا السبب فى تعريف « شيلى » الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، بقوله : « الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » - ثم يعقد مقارنة بين « العقل » و « الخيال » فيقول : « الفرق بين العقل ، والخيال ، أن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها » (٢) .

قصارى القول :

إن نظرية شيلى تماثل فى إطارها العام نظرية « كولردج » عن الخيال تماثلاً تاماً ، فالخيال عنده « مبدأ التركيب » ، والشعر هو « التعبير عن الخيال » ، والشاعر جزء من الخالد ، واللامنتهى والواحد ، كما أن الشعر يرفع الحجاب عن « جمال العالم المكنون » ، ويجعل المؤلف كالغريب ، ويرى شيلى أن اللحظة الشعرية هى لحظة الرؤيا . وأن الشقة بين الملكة الشاعرة ، والإرادة والوعى أوسع ما تكون (٣) .

لقد وصل تقديس الخيال والمبالغة فى دوره لدى « شيلى » إلى درجة أن جعله إلهاً هو رسوله على حد قول « سيسيل دى لويس » ، إذ قال :

الخيال هو الإله الخالد الذى
يجب أن يتخذ جسداً لانقاذ
العاطفة الفانية (٤) .

(١) راجع كتاب « كوردج » للدكتور مصطفى بدوى ص ٧٠/٨٠ .

(٢) السابق ص ٨٠ .

(٣) راجع لرينيه ويلك : مفاهيم نقدية - ترجمة د. محمد عصفور - عالم المعرفة - الكويت - فبراير ١٩٨٧ ، ص ١١٤/١١٥ .

(٤) « سيسيل دى لويس : الصورة الشعرية ٧٢/٧٤ .

ولابد - كما يقول (سيسيل) من أن يتكلم شيلي عن الخيال مجازاً بلغة الرسول لأنه عنده - أي «الخيال» - أداة الخير الخلقى العظيمة ، ذلك لأنه يعنى بإدراك القيم ، أما «العقل» من وجهة نظر شيلي فهو تعداد الكميات المعروفة مسبقاً ، أما «الخيال» فهو إدراك قيمة هذه الكميات منفردة أو متكاملة (١) .

والحقيقة أن الحديث عن الخيال الشعري حديث عن المشاعر التي تعم كل الناس ، إلا أن هذه المشاعر تكون في الشاعر أكثر نمواً وتركيزاً وتخصّصاً ، إنه نوع من التعاطف يصل الشاعر بأشياء لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى ، سواء ارتبطت بما مضى أو بما يستقبل ، أو بما هو غير موجود أصلاً .

بعد هذا كله لست أشك في أننا نلمح في هذه النظرات الرحبة الواسعة ما يفسّر معنى الخيال تفسيراً يهني للعمل الفنى صوره وأسسها التي يقوم عليها ، ولكن توجد على الأقل «سته» معان متميزة لكلمة الخيال فيما حدّده «ريتشارد» (٢) يهمنها منها النوع الأول الذي نراه في مقدمة تلكم الأنواع الستة من حيث القدر والأهمية .

يقول «ريتشارد» :

لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام «لغة المجاز» ، ويقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم «الاستعارة» ، والتشبيه ، ولاسيما إذا كانت الاستعارة والتشبيه من نوع غير مألوف ، يقال عنهم إنهم تتوفّر لديهم ملكة الخيال ، ومن الجائز أن يصحب هذا المعنى أو لا يصحبه معان آخر للخيال ، وينبغي لنا ألا ننسى أن

(١) السابق ص ٧٤ .

(٢) مبادئ النقد الأدبي لريتشارد ص ٣٠٩ .

الاستعارة والتشبيه يقومان بعدة وظائف متباينة فى الكلام ، فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح أو التبيين ، أى قد تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة ، لولا هذه الاستعارة . وها هوذا الاستخدام العلمى أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال أو الشعر ... وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث فيه أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ... ولكن الاستعارة لها وظائف أخرى غير تلك ، إنها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة لم توجد بينها رابطة أو علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جميع هذه الأشياء ، وعن العلاقات التى ينشئها الذهن بينها . وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا فى حالات قليلة جداً . إنها وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها فى نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة (١) . - ويحيل ريتشاردز فى هذا المعنى إلى ما قدمه كولردج من تصور وتحليل للخيال الثانوى .

معنى ذلك أن العلاقة التى تنشئها الاستعارة بين طرفيها ليست علاقة منطقية بقدر ما هى علاقة من صنع الخيال الذى يحاول أن يحدث التأثير فى المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر ، وخلق الجديد منها ، إن الاستعارة تستخدم إن استخداماً انفعالياً وجدانياً ، فلغتها لغة الانفعال والوجدان ، وليست لغة الأفكار الخالصة ، ولا يمكن أن نتحدث بلغة الانفعال هذه إلا على أنها نوع من الخيال ، إن لم تكن هى الخيال نفسه ، بوصفها لغة مميزة

(١) انظر مبادئ النقد لريتشاردز ص ٣٠٩ / ٣١٠ .

للشعر فى جوهره ، قادرة على تحويل المعانى من الكثرة إلى الوحدة ، إنها ليست زينة خالصة ، ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية .

إن هذا النوع من الخيال هو الذى يهمنى أكثر من غيره ، ولقد كان كولردج باعتراف ريتشاردز نفسه أول من عرف الخيال بهذا المعنى حيث يقول « ريتشاردز » :

تلك القوة السحرية التى أفردنا لها لفظة (الخيال) تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، أو المتعارضة بين الإحساس بالجدة ، والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحلم المتيقظ أهدأ ، وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ ، والانفعال العميق ^(١) .

إنه « الخيال الثانوى » الذى حدده كولردج ، وقد قسم الخيال إلى « أصلى ، أو أولى ، و « ثانوى » ، « فالأولى » :

هو القوة الحيوية ، والعامل الأول فى كل إدراك إنسانى ، وهو علمى فى وظيفته ، ويقابل ما يدعوه « كانت » « الخيال الإنتاجى » ، فكل إدراك علمى لابد فيه من هذا النوع من الخيال .

و « الثانوى » :

صدى للخيال « الأولى » ، ويصطحب دائماً بالوعى الإرادى ، ويتفق مع الخيال الأولى فى نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه فى « درجته » ، و « طريقة عمله » ، لأنه يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوجدها ، أو يتسامى بها ليخرج من ذلك كله بخلق جديد ، ومجاله

(١) مبادئ النقد الأدبى ص ٢١٢ ، كولردج ص ٩٩ .

الفن ، وعالم الأدب ، « وهذا النوع من الخيال يدعوه » كانط ،
« بالخيال الجمالي » (١) .

إنه تلك القوة الإيجابية التي تقوم بدور أساسي في البناء الفني ،
وتمثيل الأشياء ، إذ إنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي
من مدركات فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم الأفكار التجريدية ،
والخواطر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية صرف .

وها هوذا كولردج نفسه يقدم لنا تصوره عن الخيال الأولي ،
والثانوي ، والفرق بين « الخيال » ، وقوة الاستدعاء ، أو الوهم . يقول :

« إنني أنظر إلى الخيال إذن إما بوصفه « أولياً » أو « ثانوياً » ، وأنا
أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية ، والعامل الرئيس في كل إدراك
إنساني وقد عدّ الخيال الثانوي صدى للأول ، يوجد مع الإرادة
الوجدانية ، ومع ذلك لا يزال متحققاً مع الأول من حيث نوع وظيفته ،
ولا يختلف عنه إلا في الدرجة ، وفي طريقة عمله ، إنه يحلل ، وينشر ،
ويجزئ ، لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية
فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى
المثالي ، إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يحمل بها
(باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

(١) النقد الأدبي الحديث (ط٧٢) ص٤١٤ . وجدير بالذكر أن كولردج استعار الفكر
الألماني على نحو واسع ، وتمتد محاضراته التي ألقاها عام (١٨١٨) من الشعر ،
صياغة جديدة للدرس الأكاديمي الذي طرحه « شليخ » ، عام ١٨٠٧ حول علاقة
الفنون التشكيلية بالطبيعة ، واستعار « كولردج » ، « إزاء » كانط ، « وأخذها لنفسه »
مباشراً من كتابه (نقد الحكم) Critique of judgment ، ولم يتأثر « بنقد الحكم »
فحسب ، وإنما بكتابات « كانط » أيضاً في نظرية المعرفة Epistemology ، وفي علم
الوجود Ontology ، وهي كتابات بسطها في كتابه الرئيسي « نقد العقل
الخالص » . (راجع « لاهرنست كلسنر » - مقاله في الإنسان ، بترجمة الدكتور
إحسان عباس - دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١ ص٢٦٢/٢٦٤/٢٤٢ .

وعلى العكس من ذلك فإن التوهم أو « قوة الاستدعاء Fancy » ليس لها مقابل تعمل معه اللهم إلا ما هو ثابت ومحدود ، وقوة الاستدعاء فى الحقيقة ليست إلا طرازاً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزجت وتشكلت بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظ « الاختيار » ، إنها كالذاكرة العادية سواء بسواء ، تستقبل موادها جاهزة معدة بوساطة قانون التداعى ، أو الترابط « Low of associations » (١) .

إن ما سماه « كولردج » قانون الترابط ، أو تداعى المعانى ، وعزا إليه قوة الاستدعاء أو التوهم ، كان هو الطابع العام لتفسير الاستعارة فى بلاغتنا ونقدنا العربى القديم ، كما نرى صداه فى بعض دراسات النقد الحديث ، إذ شغف بعض الدارسين بعبارة أرسطو عن قانون « تداعى المعانى » الذى يفسر الربط بين شيئين فى الصورة الشعرية فى التشبيه و « الاستعارة » ، وعوامل تداعى المعانى عند أرسطو ثلاثة ، التشبيه ، والتضاد ، والاقتران الزمانى والمكانى ، فحاول بعض الدارسين فى نقدنا المعاصر أن يفسر التشبيه والاستعارة على أساسها (٢) .

وعلى هذا النحو يضع كولردج « الوهم » فى مستوى أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين ، وفى مستوى أدنى من « الخيال » ، والوهم فى هذا السياق يركب أطراً من مواد جاهزة بدلاً من أن ينفث الجدة فى الأشياء .

إنه يجاور بين الصور ، ولا يدمجها فى وحدة ، وما أشبه ما ينتجه

(١) انظر سيرة أدبية لكولردج - ترجمة د. عبد الحكيم حسان ص ٢٤٠ ، وكولردج - لد. مصطفى بدوى ص ١٥٦/١٥٧ .

(٢) د. حامد عبد القادر : انظر علم النفس الأدبى ص ٤٢ .

الوهم بالأخلاق التي تبقى الأجزاء فيها منفصلة - برغم تقاربها ، أما ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوى الذى تفقد فيه الأجزاء هوياتها المنفصلة من أجل أن تنصهر فى جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ، ولكنه يختلف عنها (١) .

هذا - ويعد « كولردج » من بين الرومانتيكيين الذين أزالوا كثيراً من اللبس الذى تسبب فى الخلط بين الخيال والوهم . فقد رفع « وليم تيلور » سنة ١٨١٢ مكانة الوهم فوق الخيال ، وعزا للأول ما كان ينبغي أن ينسب للثانى ، أما كولردج فقد اعتمد فى التمييز بينهما على التفرقة بين قدرة تشيع الجدة وأخرى تتقبل الأشياء الجاهزة ، بين ما يمزج ، ويركب ، وما يخلط ويجاور (٢) .

هذا - ولا يوصف « الخيال الأولى » بالإبداع إلا لأنه ينظم فوضى الانطباعات الحسية Confusion of sense impressions ، ويؤلف منها مركباً ، عندما يتفهم العالم ويدركه ، بمعنى أن الخيال الأولى ليس بمعزل عن قدر من الإبداع ، ذلك أن العالم كما نعرفه ليس معطى لعقل سلبي لا يعدو أن يستقبل ما يفد عليه ، ويتضمن الخيال الأولى تركيب الحقائق المعطاة ، وتفسيرها ، وعلى هذا النحو يمارس وظيفته فى كل فرد مهما يكن غير واع به ، ليقدم لمعرفتنا عالماً نواصل فيه مهام الحياة العملية ، والخيال بحسبان هذا التصور متم لجميع تجاربنا ، وشرط لابد منه لكل إدراك حسى إنه إذ يلم فى تجاربنا كلها شعث المعطى الحسى لجدى بأن يحقق حضوره فى أيسر تعقل للعالم ، وإن يضفى النظام على المعطيات عندما يملو بها

(١) د. عاطف جوبة : الخيال مفهوماته ووظائفه ص ٦٥ .

(٢) راجع تفصيلات ذلك فى الخيال مفهوماته ووظائفه ص ٦٠ وما بعدها .

لقد استطاع كولردج ، بحق أن يوضح لنا الدور البناء الذي يقوم به الخيال الثانوى الذى لا يعترف إلا بقدرة الشاعر الذاتية ، وبإمكاناته الخاصة فى صنع عالمه الذى يُنقل إلينا بوساطة الصور والاستعارات - وعن طريق ما يراه من علاقات بين الأشياء ، وبهذا تتجاوز وظيفة الخيال الثانوى ما يمكن أن يصنعه قانون تداعى المعانى من صلات باردة ، إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق هذا القانون هو فى الحقيقة - على حد قول الدكتور زكى المشماوى (٢) - ربط عقلى مجرد من العاطفة ، ولا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، إذ إن رؤية الفنان للحقيقة ، وليدة امتزاج مباشر بين قلب الفنان ، وعقله من ناحية ، والطبيعة ومظاهر الحياة من حوله من ناحية أخرى .

إن الموقف الذى يمارس فيه الفنان نشاطه لا يعتمد على تداعى الموضوعات المختزنة فى الذاكرة والربط بينها ربطاً خالياً من حرارة الانفعال ، إذ إن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

إن الخيال بهذه الوظيفة مبدع ، ومنتج ، يوحد ، ويشكل ، ويخلق مضيفاً إلى حقائق الحياة حقائق أخرى ، وإلى جمال الأدب جمالاً آخر ، إنه كما قال روبين جورج كولونجود :

« مرتبة متميزة من مراتب التجربة » (٣) ، أى التجربة الحسية الانفعالية الخالصة ، تقع فى موقف وسط بين الإحساس والفهم ، فهو

(١) الخيال لمفوماته ووظائفه من ٢٤٣ .

(٢) د. محمد زكى المشماوى ، انظر قضايا النقد الأدبى (ط٢) ص ٧٤ .

(٣) روبين جورج كولونجود : مبادئ الفن من ٢٧٢ ، ٢٥٧ .

يمثل نقطة التقاء عالم الأفكار بعالم التجربة النفسية البحتة ، أو بمعنى آخر : إن المحسوسات فى صورتها الأصلية . ليست هى التى تزود الفهم بالمادة الحسية ، بل هى ، المحسوسات بعد أن تحولت إلى أفكار الخيال بفعل الوعي ، (١) .

واعتقد أننا نجد صدق هذا فيما عبّر عنه « ابن عربى » فى الفتوحات ، إذ أشار إلى أن خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحس ، أو إن الخيال يعدم الأهل المعانى بتغيبه ، ولا يعنى هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسى ، ذلك أننا مطالبون بالتعرف من خلال الصور على الكيفية التى يدرك بها الشاعر الأشياء مقارنين كلما أمكن بين الدلالات والمعانى من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود تدخل عند التعبير فى نسيج لغوى (٢) .

نعود فنقول الخيال فى نظر « كولردج » هو الذى يقدر على تفسير المواهب الفردية التى قدرتها الحركة الرومانتيكية ، ولكن ...

(١) كولردج : سيرة أدبية - (ترجمة د. مصطفى بدوى) ص ١٨٦ من كولردج .

وإننا لنجد لسواء هذا كله لدى « الفارابى » فى « آراء أهل المدينة الفاضلة » إذ يرى أن القوة للتخيلة تتوسط ما بين الحس والعقل ، فإذا كان طرفا النفس للتباعدين هما الحس والعقل ، فإن قوة التخيل تتوسط ما بين هذين الطرفين للتباعدين وتصل بينهما ، مما يجعل عملها متصفاً بصفتين ، تبدو كل منهما بمثابة النقيض للآخرى ، وهما الحسية والتجريد ، أما الحسية فإنها صفة تنبع من المادة التى تمارس فيها التخيلة فاعلميتها ، وهى صور المحسوسات للوعدة فى خزانة الحس المشترك ، وأما التجريد فإنه يأتى من تباعد التخيلة عن الحس الظاهر وقربها من العقل ، الذى يعتمد فى نشاطه على التجريد ، وإذا كان الحس الظاهر يدرك صور الأشياء كمحمولة فى مادة فإن التخيل يدرك صور الأشياء مجردة من المادة (عن الصورة الفنية للككتور جابر عصفور ص ٢٥) .

(٢) الخيال مفهوماته ووظائفه ص ١١٩ .

أى خيال ؟ ، إنه الخيال الثانوى ، أو الشعرى ، أو الجمالى ، بعد أن وجد أن قانون الترابط عاجز عن هذا التفسير ، استطاع أن يعى ذلك ويتنبه إليه عندما تتبع خيال صديقه « وريزورث » فى شعره ، وقد أعجب به ، لقد أثار انتباهه فى هذا الشعر قدرة الشاعر على الخلق ، خلق الجو والنغم ، والعالم المثالى ، الذى لا يمكن تفسير وجوده فى حدود المذهب الترابطى الألى ، الذى كان سائدا فى زمانه .

وهكذا وجد كولردج الشاعر والناقد ظاهرة فى الشعر الرائع يعجز قانون تداعى المعانى عن تفسيرها ووضع الهد على أسرارها ، هذه الظاهرة التى مكنت صاحبها من أن يتجاوز عالم الظواهر ، سماها كولردج (الخيال) ، الذى يذهب ، ويلاشى ، ويحطم ، لكى يخلق من جديد ، أما الظاهرة الأخرى التى تجاوز وحسب بين الصور . ولا تنمجها فى وحدة ، بل وتتقبل الأشياء للجاهزة ، فقد أطلق عليها كولردج اسم « التوهم » أو قوة الاستدعاء ، إنها حالة من حالات الذاكرة تحررت من قيود الزمان والمكان ، أو من نظامه ونسقه (١) .

إن المسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أهم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظريتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية كلية ، سلبية ، ونظرة خلأقة ، وروحية شاعرة ، لقد أخذ كولردج يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقى لا يقره القلب ، إن المرء القادر على التفكير العميق لابد أن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإنراك الحقيقة فعل حدسى مباشر ، يعتمد على الإرادة والعاطفة ، وإن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة ، أما فى

(١) راجع كولردج: (سيرة أدبية- ترجمة د. مصطفى بدوى) ص ١٨٦ من « كولردج » .

حالة التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موجد حى ، وينتج مجموعة من الصور الجامدة غير المترابطة . إن رؤية الشاعر للحقيقة -- كما قلنا فى السابق وليدة « الامتزاج الحقيقى المباشر ، أو الاتحاد بين قلبه ، وعقله ، وبين المظاهر الكبرى للحياة ، ولا تتم عملية الاتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ، وبدون أن يهتز كيانه كله بوساطة الخيال » (١) .

والخيال عند « بودلير » هو السبيل إلى الحقيقة ، والعالم لا يستطيع أن يكشف الحقائق العلمية بدون الخيال ، ولن تعنيه إحاطته بكل ما قيل قبله فى اكتشاف الجديد ، فالخيال يمت بصلة إلى اللانهائى ، والعالم المرئى ليس إلا مخزناً للصور والمشاهد ذات الدلالة ، والخيال هو الذى يضع كلاً منها فى موضعه ، والعالم كله بمثابة المواد الفُتِل فى حاجة إلى الخيال الذى يمثله وينظمه ، ويجب أن تخضع جميع قوى النفس للخيال الذى يسخرها جميعاً لسلطانه (٢) .

والاستعارة « مظهر » من مظاهره ، أو « قوة من قواه السحرية » ، التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالحدة ، والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ لبدأ ، وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ ، والانفعال العميق ... إن الخيال يمنح القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من

(١) انظر كولردج ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) راجع دراسات ونماذج ص ٧٨ .

الأفكار بوساطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن (١) .

ثم إن الخيال الثانوى ليس مجرد إبداع لاستعارات حية وحسب ولكنه أيضاً تحقيق للتوازن ، وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة ، وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالملاءمة ، والجدة ، ندركه فى المؤلف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخلياً ، والداخلى خارجياً ، وتحول الطبيعة إلى فكر ، والفكر إلى طبيعة (٢) .

معنى ذلك أن الخيال الثانوى - وبخاصة عند الشاعر الرومانتيكى - طاقة عظمى تتصل اتصالاً وثيقاً بالعمل الفنى ، طاقة تكشف جوانب من عالم الحقيقة يعنى عنها الذهن العادى ، وتمزج هذا العالم بعالمها الخاص والداخلى ، أو بمعنى آخر : كما قال كولردج :

إنها قوة تركيبية سحرية تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن ، أو التوفيق بين الصفات المتضادة ، ثم تقدم ذلك كله عن طريق الصورة الشعرية ، سواء أكانت « استعارة » أم « تشبيه » ، أم « رمز » . ومن هنا ، وفى مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلى أو الإدراك العقلى أن يعمل تحت الإشراف المباشر للحس ، ومن هنا عاد الشعر فناً خلاقاً ، لا مجرد محاكاة بليدة ، وعادت إلى المشاعر قيمتها ، وتبعاً لذلك أضفى للفنان قدره وبوره ، إنه يهذى إلى جوانب الحق والخير ، والجمال ، عن طريق المواءمة بين عالمه المستمد من

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٢١٢ - وبرى الدكتور غنيمى متأثر فى وضوح بما قاله كولردج .

(٢) William Wimsatt, and Cleanth Brook : Literary criticism : 2 - p : 246 . نقلاً عن الخيال مفهوماته ووظائفه ص ٢٤٢ .

مؤهبة ، وعالمه المستمد عن طريق الخيال والصور (١) .

معنى هذا أن الخيال على هذا النحو ذو منطق يختلف عن منطق العقل ، فهو بدون شك يعمل فى مجال الروح ، حيث يتجاوز عالماً المباشراً الذى تدركه حواسنا ، وتعيه ليرتبط بمجال الإحساس الروحى لتحقيق إدراكنا للعالم على نحو جمالى عندما نعيد إبداعه ، ومعنى هذا أيضاً أن الوسيلة الأولى فى سبيل تحقيق ذلك إنما هى الصورة سواء أكانت استعارة أم تشبيهاً .

يقول وردزورث فى ذلك : « إن التخيلية الجيدة تنبعث تلقائياً من الشعور الشعارى : « فلو تم اختيار موضوع الشاعر بتبصر ، فإنه سيسوقه طبيعياً من حين لآخر إلى الانفعال ، ولو اختيرت لغة هذا الانفعال اختياراً صادقاً ، وبمصافاة ستجى بالضرورة فى صورة مهيبة متنوعة نابضة بالحياة بتأثيرات المجازات والكنائيات (٢) .

من هنا بدأ المجاز عند « شيلى » جوهر الشعر ، إذ قال :
« لغة الشعراء مجازية حية ، أى أنها تعدد العلاقات بين الأشياء التى لم يسبق إدراكها ، وتخلد ما أدركته إلى أن تصبح الكلمات الممثلة لهذه المدركات بمرضى الزمن رموزاً لأجزاء من الأفكار أو فئات منها بدلاً من أن تكون صوراً لأفكار متكاملة ، وإذا لم يهَبَّ شعراء يعيدون من جديد خلق المتعاضيات التى تعرضت على هذا النحو

(١) كولردج ، سلسلة نواحي الفكر الغربى .

(٢) مختارات من جمع روبرت جلكنر ، وجيرالد إنسكو ، الرومانتيكية ، مالمها وما عليها ، ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود ، مراجعة أحمد أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية ١٩٨٦ ص ٢٢٢/٢٢٤ .

للبتشوش ستموت اللغة ، وتعجز عن تحقيق كل الغايات السامية الخاصة بالاتصال الإنسانى (١) .

أما « البرناسية » - مذهب الفن للفن - فإنها تعنى بالصورة الشعرية والاستعارات وصياغتها ، ورغم أنها تحتم الموضوعية فى هذه الصور - ذلك أنها قامت على انقراض الرومانتيكية التى حفلت كثيراً بالفرد ، واعترافاته ، إلا أن صور أصحابها لم تفلت من أجواء الخيال ، فالصور لدى شعرائها تتوالى تجسيمية معتمدة على الحسيات وتقف عند حدود الصور المرئية ، إلا أن الخيال يتسلل رؤية الشاعر فيغلف صورته بذاتية لا تخفى على أحد . ولعل هذا واضح فيما ترجمه الدكتور غنيمى هلال لرئيس هذه المدرسة الشاعر « لوكننت دى ليل » (٢) .

والأمر نفسه نجده فى المذهب الإيحائى أو « الرمزى » ، فقد عابوا على « البرناسيين » وقوفهم عند حدود الصور المرئية مما جعل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا مرونة ، ذلك لأن الصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هى عند البرناسيين ، وهى كذلك تجريدية ، تنتقل من المحسوس إلى العقل والوعى الباطن ، ثم هى مثالية نسبية لا تتعلق بما تقصر اللغة عن جلالة .

ولقد رأى أصحاب هذا المذهب أنه على الشاعر أن يبدأ من الأشياء المادية ليتجاوزها معبراً عن أثرها العميق فى النفس فى المناطق البعيدة اللاشعورية ، وهى المناطق الغائبة فى النفس ، ولا ترقى

(١) السابق ص ٢٢٤ .

(٢) انظر النقد الأدبى الحديث ص ٤١٧ .

اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز ، ومن هنا لا نعتد بالعالم الخارجى إلا بمقدار ما تتمثله ونتخذة منافذ للخلاجات النفسية البقية ، ولكى تتوافر الصفات الإيحائية للصورة ، كان على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كى تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه ، من هذه الوسائل : تراسل الحواس ، وهو سلوك مجازى استعارى يقوم على وصف مبركات كل حاسة من الحواس بصفات مبركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرثيات عطرة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، ونقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى ، والأحاسيس الدقيقة ، وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة لتصير فكرة أو شعوراً ، ولقد دعا إلى ذلك الشاعر الفرنسى « يودلير » (١) .

ونضيف فنقول :

أليست فكرة « تراسل الحواس » (٢) ، وهى فكرة خيالية صرف

(١) انظر النقد الأدبى الحديث ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٤٢٠ - وراجع الخيال مفهوماته ووظائفه ، ويمكن متابعة دور الخيال فى المذهب الرمضى من خلال « مفهوم الجمال فى النقد الأدبى » للمؤلف ص ٢٦٦/٢٦٧ .

(٢) وإن لتراسل الحواس بوحفه مقولة جوهرية عند الرمزيين فى القرن التاسع عشر ما يشبه لدى المفكرين والشعراء نوعى الذخعات الصوفية فى أبنا العربى ، إلا أن معنى التراسل فى الرمزية المعاصرة يؤول إلى سيكولوجية الإدراك ، ودينامية الخيال فى تركيب صور تتوالى فيها معطيات الإدراك الحسى بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم ، أما العربانيون ، وشعراء الصوفية فمعنى التراسل عندهم يؤسس على ما يسمونه « اتحاد الصفات » .

وإن لفكرة التراسل عند واحد مثل « ابن الفارض » - ٥٧٦/٦٢٢ - تنحل إلى قاعدة عربانية تتمثل فى الاتحاد ، وهى سرهان أحكام الصفات بعضها فى بعض ، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية ، فلا تختص جارجة دون الأخرى -

عند شعراء هذه المدرسة ، دالة على دعوة لنوع جديد من العلاقة اللغوية قائمة على نقض نظام الحواس أو مزج عملها ، ليست هذه فكرة استعارية خالصة ؟ ... بلى ... ويتأكد لنا ذلك عندما نجد أنه ليس بين المستعار والمستعار له من صلة سوى ما بداخل هذه النفس الشاعرة من إحساس داخلي جمع بين البعدين المتباينين لارساء قاعدة شعور معين ، وموقف عاطفي بذاته مما يثير في نفوسنا مشاعر أخرى مرهفة ومحددة لموقفنا من العالم الخارجي ، ومدى ما يربطنا به من مشاعر وصلات .

ويتضح لنا دور الخيال والاستعارات عند « السهرليين » ، أصحاب مذهب ما فوق الحقيقة ، فهم لا يعاينون في صورههم بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الإيحاء الذي يزيده أو ينقص منه الخيال ، ومدى تحكمه في هذه الصور التي تتقارب فيها الحقائق البعيدة كل البعد من وراء مثل هذه الصور .

مما سبق بحثه نستطيع أن نرجع مباحث علم البيان جميعاً بما فيها الاستعارة ، بل هي على رأسها ، إلى الخيال الثانوي ، وتبدو هذه الصلة من نواح ثلاث ، أولاها : ما هنالك من تشابه وتجانس بين الأشياء التي لا ترتبط عادة فيقرن الخيال بينها ويتصورها في أحوال متنوعة مفردة ومركبة .

- بالوظيفة المنوطة بها ، وعندما يحلق الصولي الوحدة ، يدرك أن النفس الواحدة هي التي ، تبصر ، وتسمع ، وتشم ، وتذوق ، وتتصور وتختلج ، وأن الصفات سرى بعضها إلى بعض ، وتمازجت ، وتراسلت فيما بينها ، وعندئذ يتأتى أن تسمع العين ، وترى الأذن وتشم اليد ، ويمهارة أخرى تصور الأذن أصواتاً ، واللموسات عطوراً ، وتمهر الشاعرية للرامزة عن كنهية إيمانية كلها مبرونة ورشاقة وميل عن التلقى للمعتاد (الخيال مفهوماته من ٢٦٥ / ٢٦٧) .

ثانيتها : إضفاء الحياة على الأشياء غير العاقلة ، وإكسابها حياة إنسانية أو حيوانية .

ثالثتهما : انتقال الذهن من معنى إلى آخر ، وهذه النواحي الثلاث هي أساس التشبيه ، والاستعارة بنوعيهما التصريحية ، والمكتنية ، وكذلك المجاز ، ومن خلال هذه الصور الخيالية تتولد المعاني الجديدة الخصبة ، والرؤى الطريفة الممتعة ، وتنبثق الدهشة في ضمير المتلقي ، وتتفتح الذات على روعة الإبداع ، وجمال الحياة ، وإن هذا التفتح ، وتلك الصحو ، لا تكون بال تأكيد إلا من خلال التقاء الخيال بالصورة الشعرية مما يوصلنا إلى منبع الخلق في ضمير الشاعر ، وهذا مما يجعلنا نفيد من القدرة الإنتاجية العالية للطاقة النفسية والروحية .

وعلى أية حال ، فإن حدّ الخيال الذي يمكن استخلاصه من مجمل المفاهيم السابقة مما يساعدنا على إدراك صلته بالصورة عامة ، والاستعارة خاصة ، هو أنه : قوة ذات نشاط ذهني ، ووسيط بين عالم الحقائق الروحية الخالصة ، والعالم الحسي ، قوة توجد بين القلب والعقل ، بين الوعي واللاوعي ، تثار بحافز روحي وجمالي عميق ، ويصحبها انفعال مظلم ، وشعور منتج حالة تأمل العواطف الذاتية ، حينئذ تنتج صوراً منظّمة ، منسجمة ، قادرة على تكثيف وتنظيم للشاعر المضطربة ، والدوافع الكثيرة المتضاربة المثارة والمبعثرة في داخل الفنان ، فيؤلف منها كلاً موحداً مما يحول اللاشعور المفكك إلى حياة من الشعور الواضح ، ومما يصل بين الإحساس ، والفهم مما يحدث تغييراً روحياً في القلب ، وفي طبيعة الإنسان ، لذلك فإن الصورة التي ينتجها الخيال تبدو مستندة إلى المعنى الحسي ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ما هي المحسوس كما هو في الواقع ، إنها لا تطابقه تماماً ولكنها متسقة مع

المنطق الذى أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من الحسوس . وقد سبق أن للعنا إلى مثل ما نقول الآن ^(١) .

وما هوذا ، جون ديوى ، الذى يهتم بالخبرة فى الفن يفسر اللفظة التى نحتها ، كولردج ، من أصل اللاتنى (Esamplastic) ليعنى بها ، القوة الصاهرة ، يفسرها ، ديوى ، بدوره ، بالخبرة التخيلية ، ، ويشرحها بقوله :

إنها ما يحدث حينما تجى العناصر المتنوعة من كيفية حسية وانفعال ومعنى ، فتؤلف جميعاً ضرباً من الاتحاد الذى يكون إيذاناً بمولود جديد فى العالم ، ^(٢) .



أما إذا ذهبنا إلى نقادنا العرب المحدثين لرأينا وجهة نظرهم تجاه الخيال وعلاقته بأدوات الصورة مطابقة ، لما رأيناه عند الرومانتيكيين ، ذلك لأنهم لم يكونوا بعيدين عن التيارات الأجنبية فى دراسات النقد والبلاغة ، فالأستاذ ، العقاد ، مثلاً يؤكد أن الصورة التى يخلقها الخيال أكثر جمالاً من الصورة الواقعية ، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر ، فيجعله أسمى من الواقع .

فكل ما نخلع عليه من إحساسنا ، ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ، ونبت فيه من هواجسنا ، ولحلامنا ، ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لأنه حياة ، وموضوع للحياة ، وأن التصور لهو خير معين للإحساس ، وشاهد للرغبة أو النفور ، فإن الأم التى تنتظر إلى طفلها الوليد ثم تقضى عشرين سنة ، وهى تتصوره عريساً سعيداً ، فإنما لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح (بتصوره) ، والرجاء فى بقائه طوال تلك السنين ، فإنما من نسيج التصور

(١) راجع للدكتور علف جوده الخيال مفهوماته ووظائفه ص ٢٤ وما بعدها .

(٢) جون ديوى : الفن خبرة ص ٤٥٢ .

. تخلق الحلال النفسية التى تصفها على أمانى الغيب ، ومشاهد
العيان ، (١) .

إن سعة الدنيا من سعة الخيال ، وإن أحلى الحياة ، إنما تصاغ
من معانته وكنوزه (٢) .

والحقيقة أن الأستاذ العقاد كان من أبرز نقادنا المحدثين عناية
بالخيال ، فقد أشار إلى جدوى « الأساطير » فى الأدب ، واتصال ذلك
بالاستعارة (٣) .

أما الأستاذ ، مصطفى صادق الرافعى ، فقد رأى أن قوة الشاعرية
كامنة فى قوة الخيال ، إذ إن الخيال عنده « هو الوزن الشعرى
للحقيقة المرسله ، وتخيل الشاعر ، إنما هو إلقاء النور فى طبيعة
المعنى ليكشف به ، فهو بهذا يرفع الطبيعة درجة إنسانية ، ويرفع
الإنسانية درجة سماوية ، وكل بدائع العلماء والمخترعين هى منه بهذا
المعنى ، فهو فى أصله نكاه العلم ثم يسمو فيكون هو بصيرة
الفلسفة ، ثم يزيد سموه فيكون « روح الشعر » ، وإذا قبلت هذا
النسق فأنحدرت به نازلاً كما صعدت به حصل معك أن الخيال «
روح الشعر » ثم ينحط شيئاً فيكون « بصيرة الفلسفة » ، ثم يزيد
انحطاطاً فيكون نكاه العلم ، فالشاعر كما ترى هو الأول إن ارتقت
الدنيا ، وهو الأول إن انحطت الدنيا وكأنما إنسانية الإنسان
تبدأ منه (٤) .

(١) الأستاذ العقاد ، ديوان عابر سبيل (طه) النهضة العربية ص ٤ .

(٢) الأستاذ العقاد ، فصول ص ٤٤ .

(٣) السابق ص ٤٤ .

(٤) الأستاذ مصطفى صادق الرافعى : « نقد الشعر والفلسفة » - مقال ضمن مجلة
« أبولوى » ، المجموعة الكاملة - للجلد الأول من سبتمبر سنة ١٩٣٢ حتى سبتمبر
سنة ١٩٣٣ ط . الهيئة العامة للكتاب ص ٩٧٣ .

. كما إن للمازنى رأياً فى الخيال ضمَّته كتابه « حصاد الهشيم » ،
وخلصته أن الخيال السليم هو الذى يؤلف بين العناصر ليخلق
شيئاً جديداً ، وإن تكن صحة هذا الرأى منوطة بقصر الخيال على
التأليف فقط ، وبإجمال فإن زعماء مدرسة الديوان جميعاً ، وعلى
رأسهم « العقاد » أعطوا قيمة كبرى للخيال بوصفهم أصحاب نزعة
رومانتيكية ، وربطوا الخيال بالاستعارة فى إطار قيمة جمالية كبرى .

إن الذين كتبوا عن الخيال مثل الدكتور « أحمد أمين » (١) ،
والأستاذ « أحمد الشايب » (٢) ، اعتمدوا فى بحوثهم على « كانت » ، و
« رسكين » و « كولردج » ، وذلك فى أثناء عرضهم عناصر الأدب ،
واعقبهم الدكتور « شوقى خفيف » بتلخيص عن الخيال ^{الجميد} الجسيم (٣) ،
مؤكدٍين جميعاً أنه يجمع بين طائفة من الحقائق بالوجدان ،
وانفعالاته ، ويربط بين اشتاتاتها ربطاً محكماً لا ينكره الحس ،
والعقل .

ولعل صورة الخيال عندهم تبدو مبتورة ، لأنها لا تعتمد فى
جوانب المعرفة فيها إلا على ما ترجم عن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم ،
وغيرهم دون إضافة جديد ، والجميع متفقون بلا خلاف على أن
« الاستعارة » خيال أصيل ، وليست شيئاً غيره .

إن تقدير الخيال ودوره فى خلق « الصورة الشعرية » موجود
إذن فى كتابات المحدثين من نقادنا العرب ، وأصناء القضية موجودة
فى الفكر العربى بعامه ، ولسنا فى حاجة بعدئذ إلى مناقشتها فى
إسهاب ، وكلها تربط بين « الخيال » و « الاستعارة » برباط وثيق ،

(١) . أحمد أمين : النقد الأدبى ٩٨ .

(٢) . أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى (١٩٤٢) ص ٢٢٠ .

(٣) . د. شوقى خفيف : راجع فى « النقد الأدبى » (ط٢) ص ٦٧ .

ويكفيها ما ألح إليه الدكتور « أحمد كمال زكى » ، عندما قال :
والدليل على أصالة الخيال ، وصوره فى الشعر أمر متصل
بترجمة « الاستعارة » ، أو بترجمة « الشعر » .

والدكتور « أحمد كمال زكى » ، متأثر فى ذلك بكلام « ايفور
ريتشاردز » وغيره من الذين أوضحوا أن أية معالجة للطريقة التى
يعمل بها الخيال تكشف بسهولة عن موضعه الصحيح فى العمل
الأدبى بعيداً عن الألفاظ ، وإيقاعاتها ، والمعنى وتقريراته ، والدليل
على ذلك ترجمة الشعر إلى لغة غير لغته ، فعلى الرغم من أنه يفقد
الكثير من مضمونه الشعورى بهذه الترجمة ، إلا أننا لا نعدم قدرًا
من العاطفة بين طبقات هذه الترجمة بينما تضيق إيقاعات كلماته
وقوافيها (١) .

هذا ، ويؤكد الدكتور أحمد كمال زكى فى صفحات خصبة صالة
الاستعارة بالخيال محدداً درجة الخيال فيها ، فيقول :

إن الشاعر الكبير هو الذى لا يكاد ينفصل حتى يمدد خياله

(١) راجع للدكتور أحمد كمال زكى : النقد الأدبى (الأسلوب واتجاهاته) ص ٤٠ .

والحديث عن ترجمة الاستعارة انتهينا من مناقشته ضمن الجزء الخاص « بأحكام
الاستعارة » فى كتابنا « فن الاستعارة » - ثم راجع لريتشاردز « مبادئ النقد
الأدبى » - فصل (الخيال) .

ولن هذا الكلام يذكركم « بالهوت » الذى سئل مرة عما يعنيه بيته القاتل : سيبتى .
قد جلست ثلاثة نمود بيض تحت شجرة عرعر فى طراوة النهار - من قصيدة
« أربعماء الرماد » .

فأجاب : الهوت ، « بتكرار القول مرة أخرى .

نعم : إن ما يقوله الأديب لا ينفصل عن طريقة قوله . فالوسيط هنا هو الرسالة ،
والرسالة فى حد ذاتها هى اللغزى ذاته كما يشير « مارشال ماككلوان » وهذا ما
يسر لنا مرة أخرى صعوبة نشر الصورة الشعرية . أو ترجمتها دون أن يفقد
كثيراً من إيحائاتها .

(راجع مقدمة د. ماهر شفيق فريد لكتاب « اللغز والانسان » تأليف أروين ايمان .
ترجمة د. مصطفى حبيب - ط . الهيئة المصرية ٢٠٠١ م) .

بفيض الصور التى تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها ، على أن هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال ، وقد تكون من أعقدها ، وأما أبسطها فهى « الاستعارة » ، وأساسها التشبيه ، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها فى تركيب مغاير لأصولها ، وكذلك « الرمز » الذى يوحّد بين العالمين الخارجى ، والداخلى فى علاقة حدسية ، قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة ، وأما أعقدها فما يتّصل بالوهم "Fancy" ، والأساطير "Myths" حيث يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق « استيطيقى » ليس الغرض منها جعل الإدراك الإنسانى ممكناً فحسب ، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس ، ذلك أن الطبيعة البشرية تشترك فى الشئ الكثير ، وتستمد فى مواقفها تنظيمات متوارثة ، بحيث يكون من السهل جداً ، أن يتلاقى الإنسانى مع الإنسان على تخوم أصبح لا وجود لها فى هذا العالم على الإطلاق .

أما « الوهم » فيوضع جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته « بالخيال الابتكارى » Creative imagination ، الذى يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة ، وإن تكن فى حدود المعقول ، بعكس « الوهم » الذى يتخطى المعقول ، وإلى قريب من هذا ، ذهب كولردج فى تعريفه الخيال (١) .

ومعنى هذا كله ، أن « الاستعارة » ، والتشبيه يمثلان تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة ، ولهذا السبب لا يستطيع المرء أن يفسّر تماماً ما تعنيه « قصيدة » أو حتى أن يترجمها ترجمة دقيقة أو كاملة ، كما سبق أن أكدنا .

(١) راجع للدكتور أحمد كمال : النقد الأدبى الحديث ص ٥٥ إلى ٨٢ .

ولقد عبر عن هذا المعنى « أروين ألمان » بقوله :

« قد يتعذر علينا أن ننقل إلى لغة الكلام المذاق الحقيقي لثمرة الكمثرى ، لو لممس قشرة خوخة » (١) .

إن مثل هذه المحاولة في تفسير الشعر وشرحه أو ترجمته تؤدي إلى ضياع الموسيقى التي تمنح القصيدة قوامها وكلماتها التي تكون عناصرها النوعية وسياقها الذي تنفرد به ، كما تؤدي إلى فقدان الاستعارات ، التي ترفع من حدة الشيء الموحى به أو المتخيل (٢) .

إن القصيدة - كما يقول « سيسيل دي لويس » : « هي الكلمة » ، وقد صارت « جسداً وربما كان من الأفضل أن نقول : إنها « الجسد » ، وقد صار « كلمة » ، وهذا يتجسد العالم في عقل الشاعر وفي هذا التجسيد الذي يتخذ قالباً كلامياً موسيقياً وتصويرياً يصبح العالم حقيقياً في نظر القارئ الذي أبقيته التجربة وإنهله (٣) .

هذا وما يجدر ذكره أن الدكتور أحمد كمال زكي يلاحظ أن من دارسينا المحدثين الذين حاولوا دراسة « الخيال » « إيليا الحاوي » ، إذ كتب مقالات تعرض للخيال في الشعر بين « التشبيه » ، « والاستعارة » ، و « الرمز » ، و « الرؤية » الشعرية ، وتعرض لدور العقل في ذلك أيضاً منتهاً إلى أن الباحث وفق في أن يقضى بكل شيء عن الخيال من خلال عرضه ، وليس يعيب انفضاء هذا إلا حصره في الأعمال الشعرية .

وهكذا يتضح لنا عناية النقاد والبلاغيين عرباً كانوا أم غربيين بالخيال وصلته بالصورة الشعرية ، بحيث أصبح الخيال لديهم

(١) أروين ألمان ، الفنون والإنسان ، ترجمة أ. مصطفى حبيب ص ٨٤ .

(٢) راجع الفنون والإنسان ، ص ٨٥ .

(٣) راجع السابق ، ص ٨٥ .

الملكة التى يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم ، وهم لا تؤلفونها من الهواء ، إنما يؤلفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها تختزنها عقولهم ، وتظل كامنة فى مخيلتهم حتى يحين الوقت فيؤلفون منها الاستعارة أو الصورة التى يريدونها ، استعارة أو صورة تصبح لهم لأنها من عملهم وإبداعهم ، لذلك فالخيال عند الأدباء يقوم على شيئين :

دعوة المحسات والمدركات ، ثم بناؤها من جديد ، ومن هنا كان الخيال يفترق عن التفكير مع أن كليهما يستعير مواده من الواقع ، وذلك لأن التفكير يقوده غرض محدود هو محاولة معرفة الحقيقة ، فهو استكشافى محض ، لا يخلق علاقات جديدة بين الأشياء ، ولا يغير فى أشكالها وعناصرها ، أما الخيال فلا يقف عند ذلك ، بل يعتمد إلى التغيير فى هذه العناصر غير مقتنع بعلاقاتها ، بل يضيف إليها علاقات جديدة ينزعها من واقعها نزعاً فى كثير من الأحيان مثلما يفعل فى إطار « الاستعارة » بوصفها إحدى وسائله وأدواته الأساسية التى تحقق هدفه فى العمل الأدبى ، ثم إن التفكير موضوعى فى الحقائق الواقعة ، إنما يحاول فهمها ، وبهائها ، أما الخيال فذاتى يبدل فى هذه الحقائق ويغير حسب تصور الأديب ، إذ يشكلها إشكالاً جديدة - كما سبق القول - إشكالاً يبعث فيها من روحه ما يعيدها خلقاً ناهضاً بالحياة ، ومن هنا كان الفرق جلياً بين الأديب والعالم ، فالأديب يصور أمّا العالم فيشرح ، لذا فالفن لا يخاطب الفكر المجرد ، بل يخاطب قوة الإحساس ، وقوة التخيل ، عالمه ليس بذلك العالم الذى يكشفه التفكير الصرف ، إنه يرى الحق ولكنه يراه فى معرض محسوس ، ولا يراه فكرة مجردة ، بل يراه من خلال الشعور ، والشعور هو العنصر الأول من عناصر النفس ، واحتكام الإنسان إلى الشعور لابد يدفعه إلى استعمال

الخيال، لأن الشعور هو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم ، واللغة مهما بلغت من القوة والحياة لن تستطيع أن تنهض بدون الخيال بالعبء الكبير الذي يرهقها به الإنسان ، والذي يشمل النفوس الإنسانية ، وأفكارها ، وأحلامها ، والقلوب البشرية ، وآلامها ، وكل ما في الحياة من فكر ، وعاطفة ، وشعور ، (١) .

(١) أبو القاسم الشابي : انظر الخيال الشعري عند العرب ص ٥٥ .

الفصل الثالث

قيمة الاستعارة

وما تفرع منها

ماذا يقصد بالقيمة هنا ؟ ... شئ له قيمة ، أو يُعدُّ قيمةً في المعنى الأصلي الجوهرى عندما يكون موضوع اهتمام أو نفع ، أو شغل من أى نوع ، وأى شئ هو موضوع اهتمام أو نفع من ثم قيمٌ بذاته ، ومن ثم تعرف القيمة بالجدوى أو الفائدة (١) .

وعلى هذا الأساس ، فإن قيمة الشئ تستمد غالباً من الأسباب التى تدفع لاستخدامه ، أو النفع الذى ينطوى عليه ، وإذا أردنا أن نوضح الأسباب التى تدفع لاستخدام التجوِّز قلنا :

إنها تركز على عدة نقاط ، أولاها ، ما للتعبير المجازى من قدرة على تلوين الأفكار ، وتوليد الصور ، وبعث الإيهام بما هو ملائم لطبيعة المعانى ، وقد يكون من لم يستطع أن يُعبّر عن ذات نفسه أكثر استغراقاً فى تجربته ، فلم يستطع عنها إبانته ، ولم يتحكم فيها لفظاً ، وكانَ هذا الأسلوب المجازى مرحلة وسطى بين التصديد حيث ينال من جلال المعنى ، وبين الإحجام حيث يعزُّ اللفظ المعبر ، فهو أقرب إلى طبيعة الفكر والصق به تعبيراً بما هو معادل (٢) .

وثانيتهما ، الحاجة إلى «التعليم» الذى يجنح إلى التعميد والتقنين ،

(١) رالف بارتن بى : إلقاء القيمة ، ترجمة د/ عبد الحسن عاطف سلام ، راجع الصفحات من ١ - ٢٨ .

(٢) فائق متى : البيوت من ٢٩ ، وراجع الخيال الشعري للشهابى من ٢٢ ، وراجع المجاز وأثره فى الدرس اللغوى لفصل فى «قيمة التجوِّز» الدكتور محمد بدرى عبد الجليل .

وهو امر يدعو إلى نشأة مصطلحات جديدة ، ومن الأسباب أيضاً « سرية الأمور » ، وقد عرفها العرب قديماً ، وهى المراسلات الشفوية ، وهى رموز ، وإشارات لا تعلق لها بالخط ، والكتابة ، يشير إليها « القلقشندى » قائلاً :

وهى التى يعبر عنها أهل المعانى ، والبيان بالاستعارة ، والكناية « بالنون بعد الكاف أيضاً » ، وقد يعبر عنها بالوحى والإشارة (١) .

ومما هو متصل بهذا التكتّم « السحر بطلاسمه » ، ودلالاته الخاصة ، وهو عامل من عوامل نشأة المصطلح « مصطلح المجاز » وما تفرّع عنه (٢) .

ومن هنا فواجه التشبه بين « السحر » و « الفن » قوية معاً ، وتشمل أفعال السحر دائماً على جوانب أساسية ، وليست عرضية من الأفعال الفنية ، كما أن غاية السحر على الدوام هى مجرد إثارة انفعالات ، وإن لم تكن غايته الكلية فهى غاية جزئية على الأقل لا ينكر وجودها ، ومن مهامه تنمية الروح المعنوية أو المحافظة عليها ، أو القضاء عليها (٣) .

فلفظ الشعر ، ولفظ السحر كلتاهما مجازية رامية ، فالمجاز كما قلنا عدول عن سذن التعبير العادية ، يولد فى متقبل الكلام « انخداعاً » يغالط انتظاره ، لأنه يحدث خللاً ، ويمارس خرقاً على هذه السنن ، فيؤثر بما هو خطاب ، لأنه يترك نظام العلاقات بين الأشياء فى ذهن المتلقى ، إرباكاً يتحول بمقتضاه التعبير إلى تأثير ، وبهذا يكتسب كلام الشعراء والسحرة صفة الكثافة التعبيرية التى تجعله يفوق

(١) انظر القلقشندى فى صبح الأملى : ج١ ص ٢٤٩/٢٥١ .

(٢) المجاز وأثره فى الدرس اللغوى « قيمة التجوز » .

(٣) راجع مبادئ الفن : لروبين جورج كولنجوير ص ٧٥ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٠ ، ٩٤ .

الكلام العادى فى القدرة على رصد كثافة العواطف ، والظواهر ،
والأشياء ، وتسجيلها ، وإطالة الوقوف عندها ، وقد قيل عن
الشعر : إن من خواصه أنه يطيل الوقوف عند صفات الأشياء التى
يذكرها (١) .

هذا ، ولغة الشعر لغة تعبير بقدر ما هى لغة خلق ، وليس
الشاعر الشخص الذى لديه شئ ليُعبّر عنه فحسب ، بل هو إلى ذلك
الشخص الذى يخلق أشياءه بطريقة جديدة (٢) .

وعلى هذا يلتقى الشعر بالسحر فيما يحدث كلاهما فى متلقيه
من البُهت الناتج عن انخداع العقل بالتخييل ، وهو ما سماه « ابن
منظور » - فى معرض حديثه عن السحر ، « الأخذة » التى تأخذ
العين حتى يُظن أن الأمر كما يرى (٣) .

وإذا كان « أبو هلال العسكري » (ت ٣٩٥) قد قال فى تعريف
الاستعارة التى هى أخص خصائص الشعر ، « إنها نقل العبارة عن
موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره » (٤) ، فإن هذا التعريف
يلتقى مع تعريف السحر فى « لسان العرب » ، قال الأزهري :
« أصل السحر صرف الشئ عن حقيقته إلى غيره ، فكأن الساحر لما
أرى الباطل فى صورة الحق ، وخيل الشئ على غير حقيقته ، قد
سحر الشئ عن وجهه ، أى صرفه » (٥) .

(١) راجع لماكس إنستمن : مقال « الأدب فى عصر العلم » - ضمن كتاب « الأنبياء
وصناعتهم » - اختيار وترجمة جبرا إبراهيم جبرا (ط٢) للنسبة المصرية
للدراسات والنشر ١٩٨٢ ص ٤٨ .

(٢) فونين : « مقدمة الشعر العربى » ط١ - دار العودة ، بيروت ١٩٨٢ ص ٤٩ .

(٣) اللسان ج٢ - ص ١٩٥١/١٩٥٤ .

(٤) الصناعات (ط٢) مطبعة الخانجي ، القاهرة ص ٢٥٧ .

(٥) اللسان ج٢ - ص ١٩٥١ - ١٩٥٤ .

ويلتقى الشعر بالسحر مفهوميًا في التصور العربى القديم في التمثويه ، والتخييل ، والخدعة ، فالشعر يرى الباطل في صورة الحق ، ويخيل الشئ على غير حقيقته ، وهو يبلغ من ثنائه أنه يمدح الإنسان فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله ، ثم يذمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر ، فكانه قد سحر السامعين بذلك ، (١) .

وهذا المعنى يلتقى من جهة أخرى مع قول « لعبد الله القشيري » عن المعرفة الصوفية ، « المعرفة غايتها شيتان ، الدهش والحيرة » (٢) . هذا ، والملاحظ أن التخييل في حد ذاته عملية سحرية ، كما أن السحر عملية تخيلية ، « وقد قيل حقًا لئن كان كل سحر خيالاً ، فإن كل عملية تخيل إنما هي عملية سحرية » (٣) .

ثم إنه فن تمثيلى ، ولهذا يعتمد على استحضار الانفعال ، وهو يعمل بناءً على قصد لاستحضار انفعالات معينة ، دون غيرها لإطلاقها في أمور الحياة العملية ، وقد يتصف فنه بالجودة ، أو بالرداءة شأنه شأن أى فن آخر (٤) .

ومن الأسباب أيضًا « الترجمات » (٥) ، وهو أمر يدعو إلى التخصيص أو التعميم ، إلى غير ذلك - فيما نهب إليه د. محمد بدرى عبد الجليل في كتابه « المجاز وأثره في الدرس اللغوى » .

(١) السابق ص ١١١ .

(٢) القشيري : الرسالة القشيرية ، القاهرة ١٩٦٦ .

(٣) د. مبروك المناعى : في صلة الشعر بالسحر - مجلة أصول ص ٢٦/٢٥ (م ١٠ أغسطس ١٩٩١) .

(٤) راجع مبادئ الفن لكونونجود ص ٨٩ - ٩٠ .

(٥) أولمان : دور الكلمة ص ٨٧ .

هذا - ولما كانت الاستعارة قد احتلت على وجه خاص عند (عبد القاهر) حيزاً كبيراً ، وبدت مكانتها من خلاله ، فإننا يمكن أن نقف على خصائصها الموضوعية لتبيين قيمتها ووظيفتها في بناء الأسلوب عنده - وهو ما يمكن تبينه من خلال نصوصه الصريحة في ذلك .

أولى هذه الوظائف (التزيين) أو التجميل ، وهو مفهوم لم يحدده الجرجاني ، فهو عام عنده ، ولكننا نوضحه من وصفه الاستعارة بأنها « أمدٌ ميداناً ، واشدُّ افتناناً ، وأكثرُ جرياناً ، وأعجبُ حسناً وإحساناً ، وأوسعُ سعةً ، وأبعدُ غوراً ، وأذهبُ نجداً في الصناعة وغوراً ، من أن تجمع شعبها وشعوبها ، وتحصر فنونها ، وضروبها ، نهم : واسحر سحراً ، وأملأ بكل ما يملأ صدرًا ، ويمتدح عقلاً ، ويؤنس نفساً ، وأهدى إلى أن تهدي إليك عذارى قد تخبر لها الجمال ، وعنى بها الكمال ، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت في الشرف والفضيلة باعاً لا يقصر ، وأبدت من الأوصاف الجليّة ، محاسن لا تذكر ... تأتيك بمقائل يأنس إليها الدين والدنيا ، وشائف لها من الشرف الرتبة العليا ، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها ، وتستوفي جملة جمالها (١) .

هذا الكلام ليس بعيداً عن مفهوم « بيتي المعاصر » ، إذ قال : إن التزيين هو ما تشيحه الاستعارة في النفس من أحاسيس لذية (٢) .

ثم إن هذا الكلام الذي ننقله لعبد القاهر ليس بعيداً عن منهجه ، وإطار نظريته في النظم ، ونحن إذا تدبرنا حقائق هذه النظرية ومقتضياتها بمراجعة ما قلناه في الجزء الخاص بأحكام الاستعارة ، وربطها بمعناها ، وتحليلها في ضوء سياقها وبنية أسلوبها ، وتركيبه

(١) أسرار البلاغة ص ٢٢ .

(٢) Beaty & Matchett : poetry statement to meaning p. 27 .

وطريقة ترتيبه ، لاستطعنا أن نعى أن الصورة المزيّنة للأسلوب لا ينبغي أن توضع فى مقابل الصورة العارية ، ذلك لأن « النشاط الجمالى لا يعرف التجزئة » ، كما يقول « كروتشيه » (١) .

إذ لا يمكن أن يعبر عن مضمونه فى المجال الروحى بعبارتيه اثنين ، ذلك لأن اللفظ والمعنى متلازمان ، فالشاعر لا يبدع ثم يبحث عن المحسنات ، وكأن العملية الإبداعية تتم على مرحلتين ... الاستعارة إذن ليست فى أى مجال من مجالاتها عنصراً إضافياً ، أو مقحماً ، بل هى المخرج الوحيد لشيء لا ينال إلا بغيرها .

يقول الدكتور ناصف فى ذلك :

« ليست الاستعارة عنصراً خارجياً على التفكير ، ذلك لأنها نمضى فى التفكير من غير المجهول إلى المجهول ، بأن نمدّ فى حدود اصطلاح اليف إلى حقيقة أو موقف غير مألوف ، قد يخيّل إلينا أن الاستعارة لا تكون إلا حين تنفرد التجربة وتتميز تميزاً غريباً ، لكن عالمنا جميعاً أخص مما نتصور ، ونظن أول وهلة ، وإذا حاول الشاعر أن يكون دقيقاً اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة » (٢) .

من هذا المنطلق « فإن معركة الاستعارة تتجدد بتجدد العصور ، ... إن الشعر لا يستند إلى كونه صيغة لغوية فقط ، أو مجرد طريقة فى التعبير ، ويريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيراً عن حقيقة جديدة اكتشافاً لجانب موضوعى مجهول من العالم ، وهو إذ يفعل هذا يرتكب خطأ قاتلاً ، فالشعر ليس علماً ، وإنما هو فن ، والفن شكل وليس إلا شكلاً ، والشعر لغة الفن ، أى اللغة المصنوعة ... إن

(١) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص ١٤٦ ، وراجع المجلد فى الفلسفة للفن لكروتشيه ص .

(٢) الصورة الأدبية للدكتور ناصف ص ١٤٧ .

الصور فيه ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هي تشكل جوهر الفن الشعري ذاته ، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم ، والتي تبقى أسيرة في يد النثر (١) .

من هنا يبدو « ملارميه » ، كما يقول « فاليري » ، مسدداً تماماً في تنظيم اللغة ، فالصور التي تقوم بدور ثانوي تزييني ، تبدو في نظر بعض الناس أنها لا تأتي إلا لكي تحسّن أو تقوى فكرة ، مثل لون من الزينة عرضي ، يمكن لجوهر العمل الأدبي أن يتجاوزه ، هذه الصور تصبح في فكر « ملارميه » عناصر أساسية ، وأيضاً فإن القافية ، والمجانسة الصوتية من ناحية ، والصور والاستعارات من ناحية أخرى لم تعد هنا تفاصيل وزينة للعمل يمكن إلغاؤها ، وإنما هي خصائص جوهرية للإنتاج (٢) .

هذا ، ولعلنا واجدون في كلام الدكتور ناصف أصداء وجدناه عند سيسيل دي لويس الذي قال : « إذا كان الشعراء لا يستطيعون أن يدركوا الحقيقة الكاملة المطلقة ، فإنهم بفضل النظام الاستعاري يشبعون في أنفسهم الحنين الفطري إلى النظام والتناسق ، وقد عبر « أرسطو » عن عبقرية الاستعارة ذاكراً : إنها الشيء الوحيد الذي لا يُلْقَن ، وهي سمة العبقرية الأصيلة ، حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة ، ثم إننا لن نجد متعة لملاحظة الشاعر التشابه بين المختلفات ، ما لم يصحب ذلك رغبة العقل الإنساني في أن يجد نظاماً في العالم الخارجي ، وتوافقاً بين ذلك العالم الخارجي ، والعالم

(١) جون كوين - بناء لغة الشعر - ترجمة د. أحمد درويش ط١ مطابع الأهرام /

١٩٩٠ ص ٥٢/٥٤ .

(٢) السابق ص ٥٤ .

الداخلي الذي يضطرب فيه (١) .

نعود فنقول :

وكيف تكون الاستعارة مجرد زينة وحسب ، وهي تحدث هذا التكامل الذي لا يبلغه الفرد العادي إلا في نطاق محدود وشكل بدائي ؟

إن الحاجة الروحية الملحة إلى علاقات الدفء ، والمحبة بين كل ما يشارك في الكون والحياة ، تحلقها الاستعارة روح الشعر ، وقوامه .

ثانية هذه الوظائف ... الاختصار ، أو « الإيجاز » ، يقول الجرجاني : « ومن خصائصها التي تذكر بها ، وهي عنوان مناقبها : أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدف الواحدة عدة من الدرر ، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر ، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها ، وتقصر عن أن تنازعها مداها ، وصادفتها نجوماً هي بدرها ، وروضا هي زهرها » (٢) .

وهذا معناه أن التعبير الاستعاري غني بحيث يستطيع أن يجمع بين الأشياء المتعددة المتناثرة في قالب واحد ، أو يحول الكثرة إلى الوحدة ، والتتالي إلى لحظة واحدة ، « حتى تخرج من الصدف الواحدة عدة من الدرر » على حد قول عبد القاهر ، ولقد تنبه إلى ذلك النقاد المحدثون ، « فايغور ويتشارلز » يرى : أن الاستعارة وسيلة عظمى وشبه خلفية يجمع الـذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة

(١) انظر الصورة الشعرية لسيسيل دي لويس ص ٢٥ . وراجع للدكتور ناصف (الصورة الأنثوية) ص ١٤٨ . وراجع « الاستعارة » - لجون مدلتون مري - ص ٤٢ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٣٣ .

ومتنوعة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في
المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء ، وعن
العلاقات التي ينشئها الذهن فيها ، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً
وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في
حالات قليلة جداً (١) .

معنى ذلك أن العلاقة بين حدّي الاستعارة ليست علاقة تشابه
فقط ، بل أيضاً علاقة اختلاف ، ومن التشابه والاختلاف يأتي الجديد
دائماً .

وبعبارة أخرى : إن الاستعارة تختصر المسافات فيما بين المعاني ،
وتجمع ما ليس بينه رابطة من قبل لإدراك أوجه المجانسة بين الأشياء
المختلفة هذه بما يركز معنى خاصاً له تأثيره الحاد والقوى ، وهذا ما
يفسر قول « ريتشاردز » :

« إن الخيال لا يظهر في شيء بقدر ما يظهر في إحالة موضوع
الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة منتظمة (٢) .

نعم ، تتحدد قيمة الاستعارة في « إيجازها » ، لذلك كانت مجال
اهتمام البلاغيين والنقاد ، لأنها مجاز فيه إيجازها ، تعطينا المعنى
الكثير باللفظ القليل ، إنها تعمل أكبر قدر من الدلالات الموحية في
الفاظ قليلة .

والوجازة بإجماع الرأى حد البلاغة ، وإذا كانت الوجازة أصلاً
في بلاغات اللغات فإنها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع ،
« ولعل أول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى

(١) راجع مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز ص ٣١٠ .

(٢) راجع مبادئ النقد لريتشاردز ص ٣١٥ .

إجمالية ، والأخرى تفصيلية ، (١) .

لذلك فما كانت الاستعارة من أبلغ ألوان البيان إلا لاقتصادها على ذهن السامع حتى لا تلجئه إلى انتقاء المفردات ، ومعرفة معانيها ، والكد في التعسف ، والتعقيد اللفظي والمعنوي ، ولذلك اشترط في بلاغتها قربها وخصوصيتها وطرافتها ، ثم تجاهل التشبيه وكره البعد فيها والتطويل ، لأن إيجازها هو السحر الحلال ، إنه سر البلاغة وقطبها الذي تدور عليه .

وما كانت بلاغة الاستعارة في إيجازها إلا لأن اللغة آلة لنقل الأفكار إلى السامعين ، يصدق عليها ما على الآلة الميكانيكية ، أي أنه كلما كانت أجزاء العبارة أبسط تركيباً ، وأتقن ترتيباً ، وصادفت موضعها ، وطابقت حال سامعها ، وأدت فاعليتها في نفس السامعين ، ووصلت إلى المقصود منها ، مثلها في ذلك مثل الآلة الميكانيكية تماماً إن كانت أجزاؤها بسيطة مرتبة ترتيباً قوياً وموضوعة وضماً سليماً أدت وظيفتها بانتظام إلى أبعد مدى (٢) .

وما ذلك إلا لأن للسامع له في كل لحظة مقدار معين من قوة الانتباه والذهن ، وهذا المقدر لا بد من صرف جزء منه في تلقي ما وجه إليه من الألفاظ ، وإحضار صور المعاني الموضوعية بإزائها كما لا بد له أيضاً من صرف جزء من هذه القوة في ترتيب تلك الصور بحسب مالها من العلاقات بعضها مع بعض ، وما بقي من القوة الذهنية بعد ذلك يتفق في تحقيق الفكرة المشتملة عليها العبارة أو الجملة ، وتثبيتها في الذهن . فيكون لها بعد ذلك أثر كبير في تحركه ، وينشأ ذلك عن الاقتصاد على ذهن السامع ، والإيجاز فيه إشارة ،

(١) أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة من ١٠٢ ، ١٠٧ .

(٢) الدكتور حلمي شرف : التصوير البياني ص ٢٢٤ .

وهى أبلغ من العبارة ، ولهذا كان التعبير بالاستعارة أبلغ فى الدلالة على المعنى من الحقيقة ، ألم تر قول الجاحظ :

« وأحسن الكلام ما كان قليله يفنيك عن كثيره ، ومعناه فى ظاهر لفظه ، وكان الله عز وجل قد البسه من الجلالة وغشاه من نور الحكمة على حسب نية صاحبه وتقوى قائله » (١) .

يقول ابن الأعرابى : قال لى المفضل بن محمد العنبرى : قلت لأعرابى منا : ما البلاغة ؟ ، قال لى : الإيجاز فى غير مجز ، والإطناب فى غير خطل ، قال ابن الأعرابى : قلت للمفضل : ما الإيجاز عندكم ؟ ، قال : ترك الفضول ، وتقريب البعيد (٢) .

وها هوذا ما تصنعه الاستعارة الجيدة فى الحقيقة على أحسن ما يكون عندما تقوم بعملية التوحيد بين طرفين متباعدين فتصهرهما ، وقد تومئ إلى الشئ فيستغنى عن التفسير بالإيماء ، كما قالوا : « لحة دالة » .

فالمزية الظاهرة للإيجاز أنه يزيد فى دلالة الكلام من طريق الإيحاء ، ذلك لأنه يترك على أطراف المعانى ظلالاً خفيفة يشتغل بها الذهن ، ويعمل فيها الخيال حتى تبرز وتتلون وتتسع ، ثم تتشعب إلى معان آخر يتحملها اللفظ ، أو بالتأويل ، والقرآن الكريم معجزة الدهر فى هذا الصدد .

والإيجاز بما هو تأدية المعانى الكثيرة بالألفاظ القليلة غالب على أسلوب الرسول صلى الله عليه وسلم ، لأن الإيجاز قوة فى التعبير ، وامتناء فى اللفظ ، وشدة فى التماسك ، بما كان ينهجه الرسول

(١) البيان والتهيين (ط. هارون) ج١ ص ٩٧ ، ٩٨ .

(٢) البيان والتهيين ج١/٧٦ - ٩٧ .

الكريم من المذاهب البيانية ، وفي مقدمتها الاستعارة ، وكلها صفات تلازم قوة الفعل ، وقوة الروح ، وقوة الشعور ، وقوة الذهن ، وهذه الصفات كلها على اكمل ما تكون في الرسول المصطفى ، ومن هنا شاعت جوامع كلمة في خطبه ، وأحاديثه حتى عدت من خصائصه .

ولكن ... هل يكفي أن نقول إن التعبير المجازي نوع من الاختصار وتوفير الجهد ؟ - لا يكفي أن نقف عند هذا الحد من الوصف والبيان ، فالتكثيف - وهو أهم أسرار الجمال فيما رأينا لدى الجرجاني - ليس اختصاراً وحسب ، إنه اختصار في سبيل العمق والإطناب ، وحرية التصور ، بل لقد نظر « هريبرت ريد » إلى أنواع المجاز جميعاً على أنها نوع من الإطناب المركز ، قصد به اختصار صفات الشيء ، ومن ثم يؤكد فضيلتها نافعاً عنها أن تعد مجرد نوع من إثارة المواربة أو عدم المباشرة في التعبير ، بل هي من باب أولى - كما يقول « ريد » : تشير إلى نمو في الحساسية الشعرية ، ووسيلة رئيسية في سبيل تنمية الذكاء ، وتنمية اللغة أيضاً ^(١) .

ولكن كيف يمكن أن يجتمع « التكثيف » و « التركيز » و « الإطناب » في الاستعمال المجازي ؟ ، والإجابة : إن تسمية الرجل الشجاع بالأسد مثلاً تعد نوعاً من الاقتصاد اللفظي ، ولكنها ليست كذلك في الدلالة ، وما يستتبع الدلالة من مشاعر وتصورات ، فالشجاعة واحدة من صفات الأسد ، وليست كل صفاته ، وهي في النمر والذئب غيرها في الأسد ، وتختلف في الثور الوحشي الذي قد يهزم الأسد نفسه ، ولكنها في ملك الحيوان مقرونة بالمهابة ، والجلال والكبرياء ، والصبر ، من هنا يدل المجاز على حرية الفنان المبدع في النظر إلى

(١) راجع ما كتبه الدكتور محمد حسن عبد الله في : الصورة والبناء الشعري من ١٢٨ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع هريبرت ريد . ١ : 34 English prose style .

الأشياء وتصورها بحيث يبرزها في علاقاتها معبرة عن وعيه الخاص، وعيه اللاشعوري بتجربته الفردية ، وتجربة المتلقى ، القارئ أو السامع ، وهو جزء لا يتجزأ من إقرار المجاز حرية وحركة لا تمنحه الكلمات المجردة (١) .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » ، « جوهرًا ماديًا بالمعنى الحديث للكلمة ، وهي (اللامحدود) بالقياس إلى الصورة التي تدخل عليها (فتحدها) ، وحتى الاستعمال المجازي ، فإن كل شئ غير محدد نسبيًا ، مثل « الكلمة » ، و « الخطبة » ، و « الجملة » ، و « العاطفة » ، يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر في الصورة التي ستتشكل فيها ، لذلك فإن المادة هي المتغير الذي لاثبات له إذا قوبلت بالصورة التي هي نسبيًا ثابتة لا تتغير ، (٢) .

وتفسير ذلك عندى : أن المادة لا معنى لها وهي غُفْل خام دون أن تتشكل من خلال ذات شاعرة ، فهي لا نهائية (مطروحة في الطريق) ، وغير ذات صفة محدّدة بوجودها في الواقع بغير تشكيل فنى ، والصورة الفنية وحدها هي القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ونظام ، وتناسق ، وتنغم في سياق فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعلها ، فتنبثق حينئذ قيم فنية وذاتية ، ورؤى جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزًا تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها تشابه الواقع النفسى (Analogy) وحينئذ تتحدد المادة في إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مفارقة تعبر عنها ،

أرسل

(١) الصورة والبناء الشعري ، ١٢٩ - لإبراهيم انعمان ، الفنون والإنسان ، ص ٤٢ .

(٢) ألبير ريلو : الفلسفة اليونانية ، أصولها وتطوراتها ، ترجمة د. عبد الحليم محمود ص ١٥٩/١٦٠ .

وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفننها ونوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، وحينئذ تبدأ المادة المصورة ، وفى إطار الفن ، فى الایماء ، والإشارة ، والإیحاء بشئ غير محدّد ، وبإشعاعات نفسية لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتھا متخطية بذلك معناها المباشر ، أو الجزء الكدر منها - إن صح التعبير - فتصبّغ حينئذ لانتهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن ، وحركته الحيوية ، فالفن إذ يجعل من اللانهائى فى عالم الواقع المادى والفكرى لا نهائياً فى عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تعديده وتجهيزه لذلك ، بوضعه فى إطار الرؤية الفنية والمعالجة الجمالية من خلال الصورة ، يخلق عالماً جمالياً غير منته .

هذا ، والنتيجة المتخفضة عن ذلك هى « التجربة الجمالية » ، أى الحركة اللامتناهية لكل مستوى من مستويات المعنى ، لحظة إنراکه وتصوره مما يتجاوز المدرك الحالى ، ويسعى إلى تحقيق مدرك أعلى يتولد عنه ، وهكذا تستمر عملية التحول فى هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الدلالات الضمنية ، وما يبدو أنه دلالة منبثقة عن الصورة يتحول إلى دال على مدلول أسمى ، وأبعد غوراً .

وما هوذا النظام السيميولوجى فى اللغة - متمثلاً فى رموزه وصوره ، وكل منها بمثابة إشارة تثير فى الذهن إشارة أخرى ، وتتعاقب الإشارات ، يثير بعضها بعضاً فى الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه ، أو مدلول محدّد ، وما هى ذى وظيفة الألب الجمالية ، إذ تستمر لها جمالياتها مادام هناك تعاقب لهذه الرموز والصور ، وتقف جمالياتها إذا نحن قطعنا تيار هذا الرموز ، والصور الموحى بها (١) .

(١) راجع للدكتور عبد الله الفلكسى ، الخطبة والتكثير (من النبوة إلى التنصيرية) ط. النادي الأدبى بجدة ١٤٠٥ هـ ، ص ١٢٧/١٢٨ .

إن هذا كله مما يفسر لنا خلق الآثار الأدبية الغضة ، بعد أن تفتنى السياقات الاجتماعية التى أنشأتها ، لأنها تظل مع الأيام قادرة على تحريك السواكن والإثارة ، وعلى إحداث رد فعل ، وهى إنما تقدر على ذلك ، لأنها فى حوار مفتوح مع القراء ، لا لأن هذا العامل لو ذلك لثر فى نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذلك .

من أجل ذلك قال « رولان بارث » :

« لا يخطئ الأثر الأدبى بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنىً واحداً فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارئ الواحد معانى عديدة فى متجدد اللحظات » (١) .

من هذا المنطلق اتفق الشكلاونيون ، والبنويون اللغويون ، وهم يمعنون النظر فى النصوص الأدبية على أن الآثار الغضة هى تلك التى تتحمل عدداً لا يحصى من التأويلات بفضل ما فى خصائصها الصياغية من كثافة خلقة ، ذلك أن اللغة فى النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات ، وإنما هى دوال ، منفصلة هى نفسها على نظام النص ، وهذا مما دعا « بارث » إلى القول :

« بأن تأويل النص الأدبى لا يعنى أبداً أن نضع له معنى من المعانى ، بل هو يعنى على العكس من ذلك ، أن نتملى من أى جمع للدوال تكون » (٢) .

من هنا ، فالبنائية الشعرية تعدّ فى درجة أعلى من مستوى الشكل ، فهى تبحث عن شكل الأشكال ، عن محرك شعري عام تكون كل الأدوات بالنسبة له تحقيقاً خاصاً لغرض ما ، وعلى هذا

(١) د. حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبيل ص ١١٧ من مجلة فصول العدد الأول (الأسلوبية) ديسمبر سنة ١٩٨٤ .

(٢) السابق .

فالقافية عامل صوفي في مواجهة الاستعارة بوصفها عاملاً معنوياً ، ولكنها على مستوى داخلي عامل تنويعي في مواجهة الوزن بوصفه عاملاً تجميعياً ، على حين أنه في تقسيم داخلي للمستوى المعنوي تواجه الاستعارة بوصفها عاملاً تجميعياً (١) .

معنى ذلك مرة أخرى ، أن قضية الإبداع الفني في الأدب قضية خلق البناء اللغوي القادر على الكشف ذي الإحياء المتجدد ، ومن أجل ذلك لا تكون الكلمات خارج سياق النص الأدبي سوى رموز لأشياء كلية عامة ذات طابع تراثي ، أو ذاتية خاصة ذات طابع « سيكلوجي » فردي ، وإنما تكتسب دلالتها الفنية ، وحقيقتها الموضوعية في داخل ذلك الإطار اللغوي الذي نسميه سياق الجملة .

وثالثة هذه الوظائف (الجدة) ، فمن الفضيلة الجامعة في « الاستعارة » ، أن تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة ، تزيد قدره نبلاً ، وتوجب له بعد الفضل فضلاً ، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد ، حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ، وشرف منفرد ، وفضيلة مرموقة ، وخلاصة موموقة » (٢) .

إنها « الجدة » الكامنة في قدرة الاستعارة على أن تظهر لنا الصورة جديدة في أعيننا وعقولنا ، فيحدث بذلك أثرها في نفوسنا ، وإن هذا الأثر يحدث من التبادل بين طرفي الصورة الاستعارية ، ذلك التفاعل الذي ينتج عنه إعطاء معنى جديد لكلا الطرفين ، فحين نعد مثلاً إلى إطلاق اسم « الذئب » على أحد السفاحين للقائلين ، فإننا

(١) جون كوين : بناء لغة الشعر : ترجمة د/ أحمد درويش - مطابع الأهرام ص ٥٥ سنة ١٩٩٠ .

(٢) الأسرار ٣٢ - ٣٣ - ويسمى « لوس » : النفرة ، وهي جدة الصورة .

نعطى السفاح مخالف الذئب ، وقدرته على الفتك ، وفى الوقت نفسه نعطى الذئب عقد السفاح وكراهيته للمجتمع والناس ، وإننا بذلك نخلق صورة جديدة من كلا الطرفين ، وهذه النظرية فى تفسير الاستعارة هى ما أطلق عليه « ريتشاردز » ، « نظرية التفاعل » (١) ، وهى من شأنها أن تظهر عنصر الجدة والحيوية والنضرة فى الصورة الاستعارية .

لذلك فالخيال الاستعارى من بين الملكات الإنسانية كلها ، هو الذى يسهم بأكبر قسط من تخلص الإنسان من إحساسه بالتناهى ، وهو يخترق حدود الفهم العادى وحدوده الدارج المألوف ، وحدود المنظور والثابت ، ويهيم فى الإمكان غير المحدود ، إنه القوة الفعلية المبكرة التى يتغلب بها الإنسان الطبيعى ، بينما يظل إنساناً على الصدود التى يفرضها المكان والزمان والتى تفرضها وراثته الغريزية (٢) .

وينبغى أن نتساءل ... على أى أساس أقام عبد القاهر عنصر « الجدة » فى الاستعارة ؟ ، والإجابة : أقامه على أساس من نظريته فى النظم ، فنظام العبارة ، وطريقة البناء والتركيب والترتيب التى يلحظها عبد القاهر بدقة ، وفى إطار نظريته الجمالية إلى اللغة ، ونظريته فى الأسلوب ، كل ذلك يمكن أن يعطى الاستعارة عنصر الجدة ، فلا يمكن أن يتساوى معنى الاستعارة فى قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيباً » - مع قولنا : شاب الرأس . أو اشتعل شيب الرأس ، أو اشتعل الشيب فى الرأس - ذلك لأن تركيب الآية وترتيب أجزائها على هذا النحو ، بل ومجئ ألفاظها هكذا يطرح العديد من

(١) انظر مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ص ٣١٥ وما بعدها .

(٢) انظر أفاق القيمة ، لوالف هارتن برى ، ص ٤٦٥ .

مستويات الإيحاء والدلالة الرمزية ، والحركة النفسية ، فالشبيب ينتشر دفعة واحدة ، فضلاً عن أنه نار العقل ، وجذوة الحياة ، وتاج الحكمة المتوهج ، وهو أيضاً ضعف المنّة ، ووهن القوة ، ونهاب العمر ، وقرب الأجل ، بل إن هذا المعنى الرمزي للشبيب ليس بمعزل عن هذا السياق نفسه الذي نتأمل من خلاله مصير الإنسان ونهايته بعد تألق الشباب ، فالاشتعال لا يخلف غير الرماد ، ولو قلنا : (شباب الرأس) بدون المجاز الاستعاري ، لما أدركنا هذا كله ، فليس مثل الحريق في الانتشار السريع ، والمفاجأة ، وكراهة المشاهدة ، ولذا تضمنت الآية الكريمة براهين الصدق ما لا يتضمنه تعبير آخر بديل ، يتضمن هذا ، وهي على ما هي عليه من تركيب وترتيب تخلّله المجاز الاستعاري مرتبطاً بسياقه .

إن هذا الضرب من التفكير هو نفسه ما نجده عند الناقذ . سيسيل دي لويس ، الذي يرى أن جدة الصورة ، وإيجازها ، وقوة إحياءاتها من خلال مادتها والأسلوب المستخدم ، ومادتها ، أو كليهما ليكشف عن شيء لم ندركه من قبل (١) .

إنه المفهوم نفسه الذي دعا الجرجاني قديماً إلى أن يقول : « إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم ، والوقوف على حقيقته » (٢) .

ونضيف فنقول ، من منطلق ما قال ناقذنا يتحدّد مستوى الجودة في نطاق فلسفة الإبداع عند كل أنيب .

(١) سيسيل دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابي ، ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم - ترجمة د/ عتاد هزوان اسماعيل - ط. مؤسسة الخليج (الكويت) بدون ص ٤٤ (ويقصد سيسيل بالآهجاز هو تركيز ماله أهمية كبيرة في حيز صغير)
(٢) للدلائل ص ٩٧ .

والمفهوم السابق نفسه هو الذى دعا « كولردج » إلى تعريف الشعر بقوله : « إنه الفضل الألفاظ فى الأوضاح » .

فضلاً عن أنه لا يوجد معادل للتعبير الاستعارى عن طريق الترجمة أو التفسير .

وليس من الغريب أن تكون هذه طبيعة الاستعارة ، وما يصدر عنها من إحساس « بالجدّة » ، والطرافة ، والجمال ، لسبب بسيط ، وهو أنها ليست من صنع العقل التحليلى ، أو الفهم المنطقى ، وإنما هى وليدة « الحدس » ، ومن عمل الخيال الأصيل ، وهى تبعاً لذلك لا توصل فكرة تقريرية نثرية ، وإنما توصل انفعالاً ، وتوحى بكثير من المعانى والمشاعر ، كما أنها تعطى انطباعاً جديداً فى مناخ جديد ، ومعيارها هو القصد المتعمد لدى الشاعر لإثارة هزة انفعالية ، وإحساس بالجمال تنشيط به النفس ، ويعمر به القلب ، ويتوجه السلوك .

وإنطلاقاً من هذا التصور سيبقى القول العربى : إن للجاز لبغ من الحقيقة مرهوناً ، بجدة المجاز ، وخصوصيته ، قبل أن يفقد مستوى أدائه الفنى عندما أبدع لأول مرة ، أو بمعنى آخر : سيبقى مرهوناً ، بجدة العلاقة ، ومن ثم فهو جزء من علاقة .

والاستعارة على هذا الأساس ، « فإن شئت أترك المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل ، كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون ، وإن شئت الأوصاف الجسمانية حتى تعود « روحانية » ، لا تنالهما إلا الظنون » (١) .

عندئذ يكون « عبد القاهر » مدفوعاً إلى الخيال « الاستعارى »

« بحافظ جمالي روحى » من خلال تغيير وتلوين ، وتوحيد العلاقات والصور مما يحدث تغييراً روحياً فى القلب ، وفى طبيعة الإنسان ، فيتولد الانفعال الجمالى ، والتوازن النفسى ، ويثار الدفين من الارتياح ، والنشوة ، والمعانى الروحانية .

معنى ذلك أن « الاستعارة » تعبير خيالى يحمل شحنة من المشاعر والايحاءات ، يؤديها عن طريق التبادل فى المعنى الذى يتبعه تبادل فى اللفظ بين وحدات اللفظ ، وأدعاء دخول المستعار فى جنس المستعار له ، مما يتيح للمعتلى مطالعة عالم آخر غير عالم الواقع ، بل الإحساس به من خلال التضاييف بين التجلى الصورى ، والخيال فيتجسد الروحى فى الصورة الحسية ، ويبرز فجر الجدة ، والطرافة منطقاً للخيال الاستعارى فيحتضن المتقابلات ، ويؤلف بهنها ، ويوحد ، ويخالف بذلك منطق العقل الذى يقوم على المساواة ، وعدم التناقض ، من هنا « تخلق الصورة فى الشعر المحسوس فكراً ، وتجد غير المرئى فى المرئى ، دون أن يكون فى ذلك تكثيف للمحسوس بل تصعيد له ، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعانٍ وقيم » (١) ، هذه المعانى والقيم ، والمواطف مما يتميز بمذاق ، ونغم لهما خصوصيتُهُما .

إن ما نجده من محسوس فى الشعر لا يتعلق بالبصر ، أو غيره من عالم المحسوسات وإنما يرتبط بمنطقة الشعور الإنسانى مما يثير انتباه العقل ، ويزيل عنه غشاوة الإلف ، فنرى من وراء ذلك حيوية العالم « وجدته » ، ونحس باتساع للمعنى نافذاً من خلال الروح ، ليدرك الإنسان عن طريق الروح ما يعجز عن إدراكه بواسطة العقل أو الحواس ، لذلك فإن منطق الخيال الشعرى لا يتقوم بدون الصور التى تثول إلى اللفظ فى نسقها الاستعارى .

(١) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى - ط. دار الأنسلس ١٩٨١ ، ص ١٦٨ .

إن هذا نفسه مما دعا « هانز فرنر » إلى القول بأن قيمة الاستعارة تتمثل في أنها تمنح الاسماء الملائمة لما يمكن ألا يُسمى ، (١) .

ولكن لا يزال يبقى السؤال ، لماذا نستثار بالاستعارة ، والتشبيه ، وما مصدر عنصر الجدة ، والطرافة ، والجازبية فيها ؟

والإجابة نجدها لدى الشاعر الناقد « سيسيل دي لويس » عندما سأل السؤال نفسه قائلاً : لماذا نستثار بالاستعارة ، والتشبيه ؟

لماذا تمنحنا لذة عندما نتخيل أن حبنا مثل « وردة حمراء » مع أنه تشبيه تقليدي ، أو حين يقول شاعر آخر بغموض أكثر : « يتناهى الظلام في الوادي ناسياً أكثر فأكثر » .

وواضح أن السؤال صادر عن القارئ أو المتلقى ، وأن الجواب قسمة بين « الذات والموضوع » أيضاً ، كما هو عند « المبدع » . ويرى أن ترديد كلمة أحمر يعطى التعبير حياة خاصة ، وأن غناه مستقى بصورة كبيرة من سياقه .

أما بالنسبة للظلام المتنامي الذي يفوق كل شيء في النسيان ويتسنى هو بدوره ، فإنه كما يقول (لويس) : لا يقدم لنا صورة كاملة في نفسها فحسب ، ولكنه يقدم أيضاً جزءاً تاماً لتجربة ، جزءاً يمكن به إعادة بناء تجربة كاملة ، وهذا التعبير لا يعتمد في قوة إثارته على معرفتنا بالقصيدة التي أُجتزئ منها ، إن الغموض المدروس يؤثر في مجال واسع من الارتباطات النفسية ، ومع ذلك فإنه يترك في أذهانتنا انطباعات واضحة بشكل غريب (٢) .

(١) أوستن وارن - رينيه ويلك : نظرية الأدب - ترجمة محمد الدين صبحي ، ط٢ ، ص ٢٥٤ .

(٢) من العمودية والبناء الشعري / ص ١٢٢ (وانظر الإحالة فيه إلى مرجع لويس : The poetic image p : 29) وراجع ترجمة د/ أحمد الجنابي ص ٢٦ .

نعود فنقول :

إن لويس نفسه يذكر ما ذكره عبد القاهر بشأن هذه القيمة (قيمة الجودة) ، عندما قال عنها صراحة :

إن ما يتطلع إليه النقاد المحدثون في الصورة ينصب في اعتقادي على « جنتها » ، وإيجازها ، وقوة إيحاطتها ، فإن جودة الصورة ، وقوتها والأسلوب المستخدم ، ومادتها ، أو كليهما يكشف عن شيء لم ندركه من قبل (١) .

ثم إن لويس يشترط لعنصر الجودة والطرافة في الصورة أن تهز مشاعرنا ، بقوة الصورة عنده تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا لها مما يحقق « المتعة » ، ولذلك يشير « لويس » إلى دعوة الناقد الأدبي « بالاس » إلى الاهتمام بمبدأ « المتعة » الناجمة عن تنويع الصور ، والاستجابة لهما لدرجة أن « بالاس » سمى كتابه في النقد « العلم الممتع » ، وهو كتاب يعتقد فيه بأن النقد بصفته « علم الأدب » لابد أن يكون مجلبة للمتعة أيضاً (٢) .

إن النموذج الشعري حينما يزودنا بالمتعة عن طريق صوره التي تسهم في بنائه حتماً يزودنا « بالمتعة » ، لأنه يشبع حنين الإنسان إلى النظام ، والكمال ، ثم هناك وراء المتعة ، والموسيقى الروابط الحسية « للتشبيه » و « الاستعارة » حيث تكمن أعمق المتع لأدراك التشابه ذلك أنها تدعى الإدراك الحسي للتشابه في عدم التشابه ، وتحقيق هذه المتعة من وراء الإدراك الحسي عندما يرغب العقل البشري في رؤية النظام في العالم الخارجي ، ذلك النظام الذي يتخلله الشعر ، ويصوره قطعة قطعة ، فالصورة الشعرية عندئذ هي العقل الانساني

(١) راجع الصورة الشعرية : سيسيل دي لويس : ترجمة د. أحمد الجنابي ص ٤٤ .

(٢) السابق ص ٤٢ .

الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي أو كان حياً (١) .

ونضيف ، إن هذا العنصر (عنصر الجدة) قيمة من قيم الاستعارة متصل بما في التجوز من « اتساع » ، إنه يقطع هذه الرتبة التي تستولى على الكلمات التي أصابتها كثرة الاستعمال ، والشاعر يستعمل الألفاظ ذاتها التي يستعملها الناس في حديثهم العادي ، أو يستعملها الكتاب في نثرهم للتعبير عن أفكارهم ، ولكن الشاعر حين يستخدمها ، فإنه ينفي عنها قيمها العادية المعهودة ، ويكسبها قيمة جديدة وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر ، وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي ، ويوسع أو يضيق من مدلولاتها ، (٢) .

والشاعر يتميز أيضاً بقدرته على إبقاء انطباعاته في حالة حرية تامة بحيث تنشأ ^{فهي} بينها علاقات جديدة ، وإن أكبر فرق بين الفنان أو الشاعر ، وبين الرجل العادي هو في الدقة والحرية التي تتميز ما يمكنه أن يقيمه من علاقات جديدة بين العناصر المختلفة التي تتألف منها تجربته (٣) .

(١) سيسيل دي لويس : راجع الصورة الشعرية - ترجمة د/ أحمد نصيف الجنابي ص ٤٠ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية ص ٣٥٦ .

(٣) انظر الهوت - ترجمة فائق متى (ما الكلاسيكية) ص ٢٣٨/٢٣٩ .

إلا أن الشاعر يستطيع أن يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ ما يستعمله من الكلمات مما يجعله قادراً على أن يطور اللغة تطويراً ملحوظاً ، لكنه لن يتمكن من الوصول بهذه اللغة إلى مرتبة النضج ما لم يمهّد أسلافه السبيل للمسافة الأخيرة ، إن للأدب تاريخاً يقف وراءه مما يجعلنا قادرين على استخراج كل ما يمكن استخراجه مما يقف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي ، وما هوذا التقدم اللغوي أو تطوير اللغة بما لها من تاريخ منتظم يعمل على تحقيق واكتشاف إمكانات وطاقت لا شعورية (١) .

لذلك فالمجاز الاستعاري يمثل مدرجاً من مدارج اللغة ، ونقطة في حياتها ، وهو الذي يؤدي إلى غموض المعنى أو دقته ، وهو وسيلة اللغة في هذا التغيير ، ودرس تاريخ الكلمات إنما هو درس تاريخ الناطقين بها ، المستعملين لها ، إنها مرايا كاشفة تتراعى لنا بوساطتها صفاتهم ، وأطوار حياتهم (٢) .

قصارى القول : إن هذه « الجدة » تبدو نتيجة للتوازن والتوفيق بين الخصائص والكيفيات ، وتبدو الملاءمة بين المتقابلات في وعاء الصورة الاستعارية بفعل الخيال بمثابة إحساس بالنضارة ، ندركه في المألوف من الموضوعات ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخلياً والداخلي خارجياً ، وتحول الطبيعة إلى فكر ، والفكر إلى طبيعة (٣) .

ولعل التمييز بين الطرفين هو سمة « الجدة » في الاستعارة الحية ، ذلك أن صفة الاستعارة الميتة أو المبتذلة أن الحدود تلتحم

(١) عباس العقاد ، لغة التعبير ، مقال في مجلة الأزهر مارس ١٩٥٩ - نقلاً من المجاز وآثره في الدرس اللغوي .

(٢) مبادئ النقد الأدبي ص ٢١٠ .

(٣) راجع كتاب : الخيال ، مفهومات ووظائفه ص ٢٤٢ - وانظر الإحالة فيه إلى كتاب literary criticism .

فيها التحاماً حتى عدنا لا نرى بينها فرقاً ، فالوحدة علامة الابتذال ،
والتمييز والاثنيانية علامة النشاط والحياة والتوتر (١) .

إن « التوتر » يتولد عن التفاعل بين طرفي الاستعارة ، فليست
جدة العلاقة قائمة على أن تشرح الصورة الفكرة ، ولكن يطلب منا
أن نأخذ في الاعتبار المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار
والمستعار له أحدهما الآخر ، ويمثل ايغور ريتشاردنز لذلك بقوله :
« إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معاً ، نحن لا نفهم هذين
الرجلين فهماً أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس
أحدهما » (٢) .

ثم إن التوتر صفة فكرية عليا ، عندها ينبثق عالم جديد
للاستعارة تكتشفه ، وتهيب بنا أن نعيشه ، إنه إحساس متعضر
متأخر بالقياس إلى ما يعيش فيه البدائي من توحد واندماج كامل بين
الأشياء ، إنه لا يكون (أي التوتر) إلا إذا تعمق الشاعر تعمقاً يجعله
يبصر العلاقة بين المتباينات ، والمتضادات ، فلا يأسره اتجاه واحد ،
ولا عاطفة واحدة ، وإنما يستوعب الكثير استيعاباً حسناً ، حينئذ
يستطيع أن يلمح الوتر الواحد الذي تشد عليه خبرات متنوعة ، لا
خبرة واحدة (٣) .

وهذا مما يؤكد أن قيمة المجاز مرتبطة بالابتكار والجدة ، والاثارة ،
وعمق الدلالة بحيث تحرك العقل ، وتنبه الشعور ، ولم لا ؟؟ ، والمجاز
سلوك لغوي لقنمية إمكانات التعبير ، وتجديد طرائفها ، ولذلك
سيظل القول بأن المجاز أبلغ من الحقيقة مرهوناً بجدة المجاز
وخصوصيته .

(١) الصورة الأدبية من ١٤٢ .

(٢) الصورة الأدبية ١٤٢ .

(٣) راجع الصورة الأدبية : من ١٢٩ ، ٢١٩ ، ١٤١ ، ١٤٢ .

معنى ذلك أن جِدَّة التعبير المجازى ضرورة لتنشيط المتلقى ،
وإثارة انتباهه وهى مرتبطة بدون شك بالعالم الخاص لتجربة المبدع
ومتواكبة مع طموح الفنان ، أما إذا اصطدم هذا مع مزاج القوم ، وما
ألفوه مُنْصاعين للتقاليد التعبيرية الموروثة وحسب ، فلا يعنى ذلك أن
نرتد أو نهتز ، إذ إن عملية الإبداع ، وحميَّاتها ، - إن صح التعبير - لا
تعرف رسوماً أو حدوداً ، مما يؤكد امتياز الشاعر المجيد ، وحقه فى
أن يقر مبدأ حتمية التطور التى تكاد تكون أمراً فطرياً ، لا يقل فى
فطريته عن الدواعى الفطرية للمجاز ، وهى هى ذى المشكلة التى
واجهت المجددين من الشعراء مما عَرَضهم لنقدات أصحاب « عمود
الشعر » المنحازين للقديم مما يتنافى ووظيفة الأدب فناً وإبداعاً .

ومما يجدر ذكره أن « القاضى الجرجانى » قد وعى هذه الحقائق
أو بعضها فى نقدنا وبلاغتنا القديمة ، لذلك نراه يقول فى إطار قضية
عصره ، ورأيه فى أن « الحديثين » أحق بالإكبار :

« ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار ،
وصغيرهم أولى بالإكبار ، لأن لحدتهم يقف محصوراً بين لفظ قد
ضيق مجاله ، وحذف أكثره ، وقلَّ عنده ، وحظر معظمه ، ومعان قد
أخذ عفوها ، وسبق إلى جديدها ، فأنفكاره تنبث فى كل وجه ،
وخواطره تستفتح كل باب ، فإن وافق بعض ما قيل ، أو اجتاز منه
بأبعد طرق ، قيل : سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل
ذلك البهت لم يقرع قط سمعه ، ولا مرَّ بخلده ، كان التوارد عندهم
ممتنع ، واتفاق الهواجس غير ممكن » ، وإن اخترع معنى بكراً ، أو
افتتح طريقاً مبهماً لم يرض منه إلا بأعذب لفظ ، وأقربه من القلب ،
والذه فى السمع ، فإن وعاه حبُّ الإغراب وشهوة التنبؤ إلى تزيين
شعره ، وتحسين كلامه ، فوشحَه بشئ من البديع ، وحلَّاه ببعض
الاستعارة ، قيل : هذا ظاهر التكلف ، بهن التعسف ، ناشف الماء ،

قليل الرونق ، وإن قال ما سمحت به النفس ورضى به الهاجس ،
قليل ، لفظ فارغ ، وكلام غسيل ، فأحسانه يتأول ، وعبوبه تتمحل ،
وزلته تتضاعف ، وعذره يكذب ، (١) .

ولخيراً لنا أن نقول : إن ، جدة ، الصور ، وما تتسم به من روح
للمغامرة الثرية ، فيما تعرضه علينا من قيم فنية ، وتعمقه من
معاهد نسب وشبكة بين المخلوقات ، إنما قصد به في المحل الأول أن
يشيع الشاعر تكاملاً بين ذلك العالم الخارجى ، والعالم الداخلى
الذى يضطرب فيه ، وإن هذا التكامل لا يتوفر لذوق الفرد العادى ،
بل لا يبلغه إلا فى نطاق محدود وشكل بدائى ، وستظل الاستعارة
عنوان هذا التكامل طالما هناك حاجة للإنسان لدفعه إلى علاقات
الدفء والمحبة ، بين كل ما فى الكون والحياة ، وطالما هناك فائدة
حقيقية من بناء الشعر ليدعم روح السلام بهتة وبين مختلف
الأشياء من حوله .

ولا ينبغي ألا يفيب عن أذهاننا أن جدة الاستعارة ونضرتها كامنة
فى أن المجاز يسلم قياد الحرية للفنان المبدع فى النظر إلى الأشياء
وتصورها ، بحيث يبرزها فى علاقاتها معبرة عن وعيه الخاص ،
وعيه اللاشعورى بتجربته الفردية ، وتجربة النوع الإنسانى فى
علاقته بالأشياء ، وتحديه للأشياء ورغبته فى تطويعها لقدرته ، ذلك أن
المجاز يعطى المتلقى ، القارئ أو السامع حرية وحركة لا تمنحه
الكلمات المجردة ، ما يوازئها ، وإن هذه الحرية المتاحة فى التلقى جزء
أساسى من جدة الصورة ، بل هى جزء أساسى من اللذة الفنية ، إن
تحريك ، واستدعاء ، وتفاعل الصور ، والأفكار والتجارب فى لاشعور
المتلقى ، وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنياً يولد
فيها إحساساً خاصاً بالمشاركة ، ويحرر الخيال استمراراً لتحرير

(١) وساطة الجرجاني ص ٥٧ .

المعجم ، ورفض عبودية العلاقة بين الألفاظ ، إذ ليس من شرط أن تكون العلاقة منطقية ، أو موضوع اعتراف عام ^(١) .

لذلك اقتضى الفهم العضوى لبنية الاستعارة أن نقول : إنها تقدم إلينا حدوداً لا وجود لها فى خارج التعبير الذى أنتجتة هى نفسها ، والذى خلقه ما بين طرفيها من تفاعل حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر ، وهذا معناه أن النظام الاستعارى يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء ، ويدب الشاعر على الكشف والتغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات فتبدو الصور جديدة مما يقيد أوابد الفكر والخيال ، ويكيف إدراكنا للأشياء .

أما رابعة هذه الوظائف فهى (الإيضاح) ، « فلأنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبهمة ، والمعانى الخفية بادية جليلة ، وترى المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل كأنها جسمت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية ، عادت روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون » ^(٢) .

إن « الإيضاح » الذى ارتأه صاحب « الأسرار » قيمة للاستعارة ووظيفة من وظائفها ، وضعه الناقد الانجليزى « ريتشاردز » فى مقدمة ما يمكن أن تؤديه الاستعارة إلى الأسلوب ، « فقد تكون وظيفة الاستعارة هى التوضيح ، أو التبیین ، أى تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها فى لغة مجردة لولا هذه الاستعارة ، وهذا هو الاستخدام العلمى ، أو النثرى الشائع للاستعارة ، وهو استخدام نادر فى لغة الانفعال والشعر ، ويكاد يكون قول « شيلي » :

(١) راجع الصورة والبناء الشعرى ص ٦٧ .

(٢) أسرار البلاغة ص ٢٢ ويراہ الفقه الغربى أهم وظيفة للصور الفنية ويكون التوضيح عندما نقسبه للمعنى بالمسمى . كقولنا : « الحياة جنة » شبه المعنوى بالمسمى .

الحياة مثل قبة زجاجية متعددة الألوان ، هو المثل الوحيد الذى يطرا للذهن لهذا النوع من المجاز ، ولكن الإيضاح فى معظم الحالات ليس إلا مجرد ادعاء ، وليست الاستعارة إلا وسيلة للتعبير عن موقف المتكلم من الموضوع الذى يتحدث عنه ، أو من الجمهور الذى يتحدث إليه ، فمثلاً يقول « چيبون » إن الحرية التى فى كتاباتى قد أثارت ضدى قبيلة لا تعرف الرحمة ، ولكنى كنت فى مأمن من لدغاتهم ، وسرعان ما تعودت نفسى على طنين زناهيرهم (١) .

فالتعبير باللدغات ، وطنين الزناهير عن رد الفعل لدى الخصوم ، يبين إلى أى مدى يتلون الخصوم فى عيني « چيبون » تبعاً لقدرهم لديه .

إنه الإيضاح الذى يكون ناتجاً مما هنالك من صلة بين الوجدان والخيال ، أو الطبيعة والفكر فى الاستعارة ، وإن هذا الضرب من الخيال الاستعارى ضرورى للتوصليل .

إنه الإيضاح الفنى - إن صح التعبير - الإيضاح الذى يخاطب الشعور ، والإحساس لدى المتلقى للأثر الفنى ، لذلك نرى «ريتشاردن» فى موضع آخر يعنى عمل أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التى يرمى الشعراء إلى تحقيقها أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد ، إنهم بدون شك سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها ، لذلك كان من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذى يجعل القصيدة تعجز عن توليد أى أثر فى نفوسنا ، وذلك حينما تبدو غاية الشاعر فيها جلية واضحة أكثر مما ينبغي ، وفى هذه الحال فإننا لا نجد وضوحاً فنياً على حد تعبيرنا ، وإنما هذا كله يراد به الإيضاح

(١) انظر مباحث النقد الأدبى ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١١ .

العقل لا الفنى ، لذلك فإننا إذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً فى الأعمال الفنية ، وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقة المنطقية ، المتضمنة فى داخلها إلا فى حالات نادرة جداً ، ذلك لأنها قائمة على الاتعاء ، وهى من صنع الخيال .

ولقد برز الحرص على الإبانة والوضوح أشد ما برز فى بلاغتنا ونقدنا القديم فى تقديرهما لنور الاستعارة ، فمع إقرار النقاد بأهميتها فى العملية الشعرية وتقديمهم لها على صنوف البديع ، وعدم الكلام الخالى منها « بعيداً عن الفصاحة بريقاً من البلاغة » (١) . كان تقديرهم لدورها فى النص يتحرك فى شروط فضل الإبانة والوضوح ، ومنطق الفصل بينها وبين المعنى الذى تصوره ، وتنحت معاكه ، فلقد ربطوا استعمالها بفرض ، « وذلك الفرض إما أن يكون شرح المعنى ، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده أو المبالغة فيه » (٢) .

ولعل من أبرز الحدود التى وضعت ، اشتراطهم أن يقوم بين المستعار والمستعار له معنى مشترك تنهى بموجبه الاستعارة على أساس من التناسب العقلى بين الطرفين ، إذ « تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة » (٣) .

وفى ظل هذه النظرة كان « ابن رشيق » شديد الإعجاب ببيت طفيل الغنوى ، الذى يقول فيه :

فوضعت رَحْلِي فَوَقَى نَاجِيَةً . . . يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ

لأن الشاعر جعل شحم السنام قوتاً للرَّحْلِ « استعارة كأنها الحقيقية لتمكنها وقربها » (٤) .

(١) أمالى للرتضى ٤/١ .

(٢) الصناعات للمسكرى - بتحقيق محمد أبو الفضل / ٢٧٤ .

(٣) الوساطة ص ٤١ .

(٤) العمدة ج ١/ ٢٧٥ .

وقرب هذه الاستعارة هو السبب عنده في تناقل أصحاب المختارات هذا البيت . ومحاولة كثير من الشعراء النسخ على منواله .

ولعل الحرص على مسألة المناسبة وقرب المأخذ مما دعا النقاد إلى تقسيم الاستعارة إلى قسمين « قريب مختار » ، و « بعيد مطرَح » ، والبعيد المطرح هو ما باعد فيه الشاعر بين الطرفين ، إما بالبناء على معنى غير واضح في الأصل ، وإما لإقحامه بين المعنى الأصلي ، والمعنى الفرعى وسائط ، وهو ما سماه العلماء المتأخرون « الاستعارة المرشحة » .

إن التمسك بالإبانة والوضوح ، جعل مقاييس نقادنا القدماء تضيق ذرعاً بكل الاستعارات والصور التي يتطلب الوقوف على معناها « أن تخرق إليه سترًا ، وتُعمل تأملًا وفكرًا » ، وبعد أن تغير الطريقة ، وتخرج عن الحذو الأول ، (١) .

ولكننى أقول (٢) : لا تعارض بين الاستعارة ، وهدفها في الوضوح ، فالاستعارة لا تنفك عن هذا الهدف ، ولكن بطريقتها هي ، لا بطريقة الكلام العادى ، ومن هنا فالمبدأ القديم صحيح ، ولكن التعسف في الاستخدام يصادر أصول العملية الشعرية ، ودور الاستعارة فيها .

ونعود فنقول : لقد أكد « أرسطو » من قبل هذه الحقائق ، فوضوح الأسلوب بعامة شرط جودته عنده ، لأن الكلام الذى يعجز

(١) أسرار البلاغة ١٤١ - عالجت هذه القضية في كتابنا « فن الاستعارة » ، فصل الاستعارة الحاصلة وعمود الشعر .

(٢) راجع ما كتبت في مؤلفي « مفهوم المبالغة في الفكر النقدي والبلاغى » دراسة تطبيقية تحليلية - الفصل الخاص « بالمبالغة وقضية التبيين والتوضيح » .

عن أداء معناه في وضوح يفوت الغرض منه ، إلا أن الوضوح لا يلغيه
نوع من التعمويه ، تقوم به الاستعارة .

يقول أرسطو في ذلك :

« إن أغلب الأقول الرشيقة تنشأ عن « الاستعارة » ، أو عن نوع
من التعمويه لا يدركه السامع لأول وهلة ، وعندما تتضح الأقوال
للسامع أكثر من ذي قبل ، وتأتي النتيجة على عكس ما توقع ،
فيشعر أنه تعلم شيئاً » (١) .

إذن يستحسن « أرسطو » لجمال الشعر نوعاً من الوضوح ،
والتصريح ، « فجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتذلة » (٢) .

إلا أن الغموض سمة من سمات العبارة السامية ، « فالعبارة
السامية الخالية من السوقية هي التي تستخدم ألفاظاً غير
مألوفة » (٣) .

ويعنى « أرسطو » بالألفاظ غير المألوفة « الغريب ، والمستعار ،
والممدود ، وكل ما بعد عن الاستعمال العادي أو المألوف » (٤) .

إلا أن أرسطو من ناحية أخرى لا يحدد الإفراط في استخدام أيّ
من هذه الألفاظ من مجاز ، ومستعار ، وغريب ، في العبارة مما
يتسبب في التعمية ، والإلغاز ، لذلك نراه يقول :

« ولكن العبارة التي تؤلف كلها من هذه الكلمات تصبح « لغزاً »
أو « رطانة » ، فملؤها « بالاستعارات » يجعل منها لغزاً ، وملؤها

(١) الشعر لأرسطو / ترجمة د. عبد الرحمن بدوي .

(٢) الشعر لأرسطو / تحقيق وترجمة د. شكري عياد ص ١٢٢ .

(٣) السابق ص ١٢٢ .

(٤) السابق ص ١٢٢ .

بالغريب يجعل منها رطانة أعجمية ، (١) .

المطلوب إذن هو الغموض الفنى بطبيعة الحال ، الذى لابد من وجوده فى الشعر يمتاح من أعماق الذات ، أو لنقل : إنه الإيحاء النفسى الرحب (الممدود) غير المقيد ، وغير المحدود ، مما تسهم فيه صور التعبير غير المباشرة بكل ما يندرج تحتها من ألوان المجاز والبيان ، وخاصة الاستعارة ، وتلك نظرة تلمح معنى « الرمزية » بمفهومها اللغوى العام ، بالإضافة إلى معناها الفنى مما يساعد على توليد المشاركة الوجدانية والجمالية بين المبدع والمتلقى ، ومن هنا فلا بد من التسليم بقدر من التظليل الإيحائى فى الشعر ، هو من وظيفة الاستعارة « يعدى بالشعور ولا يطفئه ، ويكشف عن معانيه بالجهد والمعاودة » (٢) .

و « أرسطو » بهذا المفهوم الذى بيّناه يُعدّ أقدم من تناول الرمز على أساسه ، فالكلمات عنده رموز لمفهوم الأشياء الحسية ، يقول :
« الكلمات المنطوقة ، رموز لحالات النفس ، أو « تجارب العقل » ،
والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة » (٣) .

وما الرمز فى هذه الحال إلا صياغة استيطيقية للغة العلوّ التى لا تفتأ تكلمنا من خلال الأساطير والوحى ، والفن بلغات مرموزة عود إلى الينبوع الأول للغة فى شكلها الأسطورى ، المفعم بالمجاز ، وتسمية الأشياء فى كينونتها ، وعلى ما هى عليه ، ثم إن فهمنا للغة الرمز الشعرى يصبح فهمنا للغة الشعر المشربة بالمجاز ، وما

(١) السابق ص ١٢٢ ، وانظر « الوليد بن رشد » : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ص ١٥٩/١٤٤ .

(٢) د. محمد فتوح : الرمز والرؤية فى الشعر للعاصر ص ٤١١ .

(٣) عن النقد الأدبى الحديث (ط) ص ٣٧ .

تثيره هذه اللغة من صور تصلنا بالاشياء ، وقد تضايقت على نحو جديد - إذ إن لغة الرمز الشعري لغة مفعمة بالإشارات المجازية ، لذلك فهي تبدو مبهمه أكثر منها واضحة المعالم ، مفككة أكثر منها منسقة ، وهي من هذه الناحية لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء ، وإذا كانت الإشارة المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرافاً يعوق الانتباه ، ويعطل مجرى التجربة ، فإن هذه الإشارات المجازية تساعدنا في الشعر على أن نحيا في أثناء التجربة مع ازدياد في الأناة ، ومراعاة للقصد ، الأمر الذي يزيد من سوانحنا بإدراك لب الموضوع أو الموقف الذي نقوم بتجربته بأسره ، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ، ثم نستبعده نهائياً (١) .

الغموض إذن أس من أسس جمال الفن الشعري ، ولكن بقصد واعتدال ، وهذه الخاصية تتفق وطبيعة الشعر التركيبية التي تقوم على التخيل ، والمهارة الفنية ، والصنعة والذوق المدرب ، مما يكند الذهن ، ويبعث على المتعة ، والبهجة ، والدهش ، ذلك لأن الصورة المجازية في العمل الأنبي ليست وسيلة لتقريب الشيء الغريب ، وتحويله إلى شيء مألوف ، بل هي عكس ذلك ، قد تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب عندما تقدمه في ضوء جديد ، وتضعه في سياق غير متوقع سلفاً ، وبهذا يتحقق قدر معين من الصديق الفني الذي يجعلنا نقبل ما قد يكون من مبالغات فيما اختلجت به نفس الشاعر أمام بعض المشاهد ، أو المواقف ، مادام لا يدل ذلك على مفارقات تطمس عنصر الفن والوجدان في الصورة .

(١) أبول جنكنز : الفن والحياة - ترجمة احمد حمدي محمود - مراجعة على انعم من ٢٧٩/٢٨٠ .

قصارى القول :

ليس المقصود بالإيضاح استخدام الاستعارات ، والصور والألفاظ مما نراه فى تناول جميع الناس يستطيعون تأليفه ، والقدرة على فهمه بسهولة ، فنكون حينئذ أبعد عن الصفة الفنية ، والأهبة التى تميز الفن الشعرى عن غيره من صفوف التجميعات الأخرى ، وإنما ينهض استحسان نوع من الإخفاء الذى يصبح حسنة من حسنات الأديب ، ومن مواضع الإجابة فى فنه ، بحيث لا تنجلي لنا معانيه إلا بعد أن يحوجنا إلى طلبها بإمعان النظر ، وتحريك الخاطر ، وبذل الهمه ، ولعل هذا من الحقائق المركزة فى الطباع كما يقول « الجرجاني » عبد القاهر :

« فمن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أعلى ، وبالمهزة أولى فكان موقعه من النفس أجل ، والطف ، وكانت به إفسنٌ واشغف » (١) .

ولعل الجرجاني يعنى بالطبع هنا ، طبع القارئ وناثقة المتلقى وحساسيته حيال النص ، وهى ناثقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل ، والوقوف على حالات معانى النص وما يتولد عنها من دلالات تفضى إلى معنى المعنى ، وهذه ليست ميزة النص الأدبى وحسب - ولكنها - أيضاً - شرط لشرف صنعة وعلو فضيلته كما يقول الجرجاني نفسه :

« وما شرفت صنعة ، ولا نكر بالفضيلة عمل ، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما » (٢) .

(١) أسرار البلاغة ص ١٥٩/١٦٠ .

(٢) أسرار البلاغة ١٣٦ .

ويزيد الجرجاني وجهة نظره هذه تأكيداً فيقرر أن النصوص تتجه نحو الدلالة المطلقة ، وهي الدلالة التي لا تقف عند حدود الكشف الأولى ، بل تظل لفزاً يلزم حالات التعقب لأجواء النص في أثناء قراءته ، وكلما بدا للقارئ أنه قد أمسك بالمعنى انسرب النص من بين يديه ليظل القارئ ساعياً وراء أعماقه وأبعاده التي يتأبى على القارئ كشفها مرة واحدة ، يقول ناقدنا في ذلك :

« إنك لتتعقب في الشيء نفسك وتكدّ فيه فكرك ، وتجهد فيه جهنك حتى إذا قلت قد قتلتُه علماً ، وأحكمتُه فهماً ، كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة ، ويعرض فيه شك ... وإنك لتنظر في البيت دهرًا طويلاً وتفسره ، ولا ترى أن فيه شيئاً لم تعلمه ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته » (١) .

وفي استحسانه للغموض في موضع آخر يقول :

« ... إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه اللفظ كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجاجه أشد » (٢) .

واعتقد أن هذا الكلام ليس بعيداً عما قاله « ليفور ريتشاردز » في العصر الحديث صدد حديثه عن قيمة الاستعارة :

« لا شك أنه من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا حيثما تبدو غاية الشاعر فيها جليلة واضحة أكثر مما ينبغي » (٣) .

(١) دلائل الإعجاز ٤٢٢ .

(٢) الأسرار ١٢٦/١٢٧ .

(٣) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٢١٠ .

وكما يقول أيضاً :

وما من شك في أن أولئك الذين يحاولون تفسير آثار القصائد مثلاً فلا يتأملون إلا الغايات الظاهرة التي يرمى الشعراء إلى تحقيقها ، أو يكتفون بتحليل نثرى للقصائد سيجدون هذه القصائد أسراراً لا يستطيعون سبر أغوارها ، (١) .

لكن لا يصح أن يذهب بنا هذا المذهب إلى حد « التعمية » و « الإلغاز » ، والتعقيد الشديد في الصور ، والمجازات ، والاستعارات ، فالإلغاز في الغموض قيمة سلبية حين يكون معطلاً لوظيفته المعرفية لدى مستقبله ، يتضح ذلك في تصور عبد القاهر من يقول له :

« يجب على ذلك أن يكون التعقيد والتعمية ، وتعتمد ما يكسب المعنى غموضاً مشترقاً له ، وزائداً في فضله ، وهذا خلاف ما عليه الناس ، ألا تراهم قالوا :

« إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك » فكان جوابه عن ذلك :

« أنه لم يرد هذا الحد من الفكر والتعب ، وإنما أرادوا القدر الذي يكون المعنى به كالجواهر في الصدف ، لا يبرز ذلك إلا أنه تشقه عنه ، وكالعزیز المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأنن عليه ، ثم ما كل فكر يهدى إلى وجه الكشف عنه اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدف ، ويكون ذلك من أهل المعرفة » (٢) .

ومن قبل عبد القاهر نرى « أبا إسحق الصائغ - ٣١٣ - ٣٨٤هـ » يفرق بين الشعر والنثر في رسالة له ، على أساس اعتماد الشعر

(١) مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز ص ٣١٠ .

(٢) أسرار البلاغة ١٢٨/١٢٩ وراجع ص ١٣٦/١٣٠ .

على الغموض على أنه سمة رئيسة من سماته ، يقول « ابن الأثير »
في كتابه المثل السائر :

« ووقفت على كلام « لأبي اسحق الصابي » في الفرق بين الكتابة
والشعر ، وهو جواب لسائل سأل ، فقال : إن طريق الإحسان في
منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه ، لأن الترسُّل هو
ما وضع معناه ، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه ،
واقصر الشعر « ما غمض » فلم يعطك غرضه إلا بعد مطالة
منه ... » (١) .

هذا وعلى الرغم من أن « ابن الأثير » قد اعترض على كلام
الصابي بقوله :

« بل الأحسن في الأمرين معاً إنما هو الوضوح والبيان » (٢) ،
إلا أن « ابن أبي الحديد » (ت ٦٥٦ هـ) يرى خلاف ما ارتأى « ابن
الأثير » موافقاً على رأى الصابي ، إذ تناول « ابن أبي الحديد » رسالة
الصابي بالتعليق في كتاب « الفلك الدائر » متعقباً فيه آراء « ابن
الأثير » في « المثل السائر » مدافعاً عن آراء الصابي التي تضمنتها
رسالته ، ورافضاً اعتراضات ابن الأثير عليها .

يقول « ابن أبي الحديد » في معرض دفاعه عن الغموض :

« وكلما كانت معاني الكلام أكثر ومطلوبات ألفاظه أتم كان
لحسن ، ولهذا قيل : خير الكلام ما قلّ ودلّ ، فإذا كان أصل الحسن
معلولاً لأصل الدلالة ، حينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعاني إذا
كثرت ، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن

(١) ابن الأثير ، للمثل السائر ج ٤ ص ٧/٦ .

(٢) السبكي ، ج ٤ ص ٨ .

يكون الشعر يتضمن ضرورياً من الإشارة . وأنواعاً من الإيماءات ،
والتبسيهات ، فكان فيه غموض ، (١) .

إلا أن ابن أبي الحديد لا يعنى « بالغموض » المشكل ، والمفزع ،
الذى لا طائل من ورائه ، يقول فى ذلك :

« ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كاشكال » إقليدس ،
و « المجسطى » ، بل يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه
معانى غير مبتذلة ، وحكماً غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر
الذى يتضمن الحكم ، ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذى يتضمن
الحكم هو أحسن الشعر ، ومعلوم أنه أحسن الشعر الذى يتضمن
الحكم هو المعنوى كشعر أبى تمام ، ومن أخذ أخذه ، فذلك القدر من
المعنى هو الذى يعنيه « أبو اسحاق » بالغموض لا غير ، (٢) .

نعود فنقول بعنثد :

قضية الوضوح فى الاستعارة ليست غايتها الوضوح البصرى ،
أو الحسى الدقيق ، فالغن إذ يجعل من المعنى حسياً عياناً ، إنما يريد
أن يجعل الإحساس خصباً ، وأن يخرج منه فكراً ، والشاعر إذ يعتمد
على النواحي البصرية ، والسمعية أكثر من اعتماده على الحواس
الأخرى ، إنما يريد أن يعبر الحسى إلى الخيالى ، والفكرى ، وهذا
معناه أن بلاغة الاستعارة ، ليست رهينة بكونها صورة ذات صفات
حسية ، وإنما مرجعها أن الصورة ذات الصفات الحسية تعبر عن
تمثل خيالى ، وربما لا تكون المتعة الحسية إلا عتبة خارجية متميزة
من التجربة الخيالية المبدعة ، والمتنوقة فى صميمها ، إن هذا المعنى
نحس به لدى « جون ميلتون مرى » فى كتابه عن « الاستعارة » ، إذ
قال :

(١) ابن أبي الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر ص ٢٠٥/٢٠٦ .

(٢) الفلك الدائر ص ٢٠٥/٢٠٦ .

« ليست وظيفة اللغة فى الشعر عامة أن تقدم لنا نسخاً من الإدراكات ، والإحساسات المباشرة بلحمها ، ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها ، وأن تبعث فى الإدراك معنى النسق والنظام » (١) .

وإنطلاقاً من هذا التصور تقدم التجربة الشعرية مفهوماً عن الواقع يثريه ، ويغنيه ويعمقه إن لم يقم مقامه ، ولذلك تميل الصورة الشعرية الحديثة إلى الاعتماد على الجزيئات الموحية فى خلق الصور ، وما التشكيل الحسى للصورة إلا جزءاً من الواقع النفسى ، والموقف الشعورى للشاعر يستثمر للدلالة على ما هو حيوى وعميق صوراً قادرة على استيعاب طاقة من الدلالات ، والعواطف القابلة للاتساع ، والعطاء ، الغزير بعد مزيد من التأمل الذى يربط بين الشاعر وعالمه ، فيتفاعل معه ويتصل به بطريقته هو من خلال فكره وإحساسه ، فتتحد الصور والتأملات والأفكار ، فى كل متحد يخلق حلماً أو خيلاً هو فى الحقيقة القصيدة التى انتهت إليها إبداع الأديب أو خيال الشاعر .

لذلك تبقى الاستعارات الموحية والخصبة ، والخلاقة حية ، تلك التى أبدعها خيال الشعراء من كل جيل ، لأنها تنقل إلينا خبرة للواقع يمارسها قوم تمكنوا من تخطى رؤية رفاقهم من بنى البشر ، ومن إبصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذى لا يتيسر لعامة الناس ، ولآ يتأتى للغة الكلام العادية للتعبير عنه ، إن هذا النوع من الاستعارات لا شك يثير إحساساً لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر ، وقديماً قال : لرسطو :

« إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولايزال من أعظم الأشياء

(١) « الاستعارة » لجون ميلتون مرى - ترجمة د. عبد الوهاب المسيرى ص ٤٢ .

لأنها الشئ الوحيد الذى لا يُلْقَنُ ، وهى أيضاً سمة العبقرية الأصلية ،
إذ أن الاستعارة الجيدة الخصبة تتضمن الإدراك ، الحدسى ، لأوجه
المجانسة بين الأشياء المختلفة ، (١) .

واعتقد أن هذا القول الأرسطى والذى مضت عليه حقبة طوال
لايزال قاطعاً وحاسماً حتى اليوم .

من هذا المنطلق نستطيع أن نقول : إن البساطة والوضوح فى
الشعر وصوره ليست نقيضاً للغموض والعمق ، فإن الصور
البسيطة التى تهزنا فى الشعر هى فى الوقت ذاته عميقة ، لأن
البساطة والوضوح السانجين فى الشعر لا يمكن أن تحدث اهتزازاً
من أعماقنا ، هذه البساطة العميقة التى نصادفها لدى بعض الشعراء
لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض ، بل هى أخرى أن تعطينا
إليه ، لأن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد الأساس بجوهر
الشعر الأصيل .

إن الشاعر ينطلق إلى العمل - كما يقول هيربرت ريد - من
وحدة عاطفية ، ومن الممكن أن تكتسى هذه الوحدة بما يسميه « كارل
فسلر » Fussler ، « الصورة اللغوية الداخلية » ، ولكن ليس هناك
اتصال أو علاقة ضرورية بين هذه الصورة اللغوية الداخلية والصورة
اللغوية الخارجية التى نعبر بها عن أفكارنا اليومية المنطقية ، ولا بد
للشاعر - كيما يظل مخلصاً للصورة اللغوية الداخلية - من أن
يخترع الكلمات ويبدع ويصور ، ويوسع من نطاق معانى الألفاظ ،
والاختراع خيال ، ومنطق الخيال غير منطق الواقع ، وعند ذاك يقوم
المجاز بالنور الأول فى رسم معالم الصور ، فإذا للكلمات من حيث

(١) الاستعارة : لجرن ملتون مري - ترجمة د. المسيرى ص ٤٢ . وراجع الصورة
الشعرية لسنيسل دى لويس ص ١٤٨ وقد مرّ بنا هذا من قبل .

ذلاتها أبعاد جديدة ، وإذا الصور رموز اخترعها الخيال لأفكار ومدرجات ، وإذا بالقصيدة فى مجموعها صورة تزخر بحقيقة الموقف ، والقصيدة فى هذه الحال تمثل وحدة عاطفية لم يكن من الممكن أن تتحقق من حيث هى مادة إلا فى ذلك الإطار الذى اختاره الشاعر إذ لا يفسر لنا الأشياء تفسيراً منطقياً يقبله العقل ، ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض (١) .

قصارى القول : الغموض فى الشعر ليس صفة سلبية ، بل هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية كما يقول « هيربرت ريد » ، إنه ليس إخفاقاً من جانب الشاعر فى الوصول إلى حالة الوضوح التام ، وهذا معناه أن الغموض فى الشعر خاصية فى طبيعة التفكير الشعري ، لأنه صفة خيالية ، وليس خاصية فى طبيعة التعبير الشعري ، (٢) ، وهى لذلك أشد ارتباطاً بجوهر الشعر وبأصوله التى نبت منها .

إنن لا يمكن أن يكون الوضوح التام هو القيمة الوحيدة للعمل الإبداعي ، لأن قيمته بوصفه عملاً مبدعاً تتحقق من خلال ما يحدث العمل لدى متلقيه من الدهشة ، وما ينطوى عليه من المفاجأة ، ذلك بأن الأثر النفسى من العمل الإبداعي ليس معرفياً بحتاً ، ولكنه معرفى جمالى فى الوقت نفسه . ثم إن الدهشة أو المفاجأة تتعلق بالمعنى من خلال الشكل الذى يصنع إطاراً لهذا المعنى ، ولعل الإبداع فى الاستعارة هو المثال النال على تلازم القيمة المعرفية والصفائية الجمالية فى العمل الإبداعي .

(١) راجع للدكتور عز الدين اسماعيل ، الشعر العربى للعاصر (٢ط) من ص ١٩٠ إلى ١٩٣ .

(٢) الشعر العربى للعاصر ، ص ١٩٠ .

الوظيفة التشخيصية والتجسيدية للاستعارة :

ومن الاستعارة « الخيال الجميل » ، « فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً ، والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعانى الخفية بادية جليلة ، وترى المعانى اللطيفة التى هى من خبايا العقل ، كأنها جسمت حتى رأتها العيون ، والأوصاف الجسمانية روحانية لا تدرك إلا بالأفكار والظنون » (١) .

ندرك من هذا الكلام أن الفن الأول الذى اعتمدت عليه « الأسطورة » هو « الاستعارة » ، ذلك أن عماد الأساطير أناس خياليون ، وحيوانات ، وأشياء ، غير حية من الطبيعة ، كل يقص قصته ، ويكون مدار الحديث ومحوره ، إنها اصطلاح انبى ، أطلق أصلاً على كل حكاية خيالية (٢) .

وبمقتضى الأسطورة ، أو هذه الحكاية الخيالية تشخص عناصر الكون من هواء ، ونار ، وماء ، أو تتحول إلى كائنات حية ، وعلى هذا النحو وجد إزاء كل ظاهرة طبيعية ابتداءً من الشمس حتى أصغر مجرى ماء كائن روحى معين (٣) .

إن أساطير القدماء لم تخرج عن أن تكون فى شتى أشكالها الدينية ، والأخلاقية ، والفلسفية ، والتاريخية مجرد مجازات ، واستعارات فهمت على غير وجهها الصحيح ، أو فهمت حرفياً (٤) .
إنها عند « ديفيدتش » صور خيالية تلدها المجازات (٥) .

(١) الأسرار ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٥٠ .

(٢) د. ناصر الحانى ، من اصطلاحات الألف العربى ص ٥٢ .

(٣) د. أحمد كمال زكى ، الأساطير (المكتبة الثقافية) ص ١٢/١١ .

(٤) السابق ص ١٢/١١ وراجع للدكتور عبد المجيد عابدين ، الأمثال فى الفكر العربى القديم ص ٢٨ .

(٥) مناهج النقد الأدبى لديفيدتش - ترجمة د. محمد يوسف نجم ص ٢٢٤ .

وهي عند «شورو» معتمد الشعر ، يقول «شورو» :

إن أساطير عصر ما هي أفضل من أساطير عصر آخر ، بمعنى أن بعض الأساطير تشتمل على قدر أكبر من مجموع تجربة الثقافة ، وفي العصور العظيمة ، عصور الوفرة ، والاتساع تشتمل على كل شيء ، عندئذ يكتمل الشعر ، فحيويته لا تنال فيها تحولات من التعقل ، لأنها تكون قد نالت ثقلًا ، وطبقات متفاوتة المعنى (١) .

لذلك قال «ريتشاردز» في كتابه «فلسفة البلاغة» :

« إن الشعر أكمل طريقة للتعبير ... ويضيف : « إن الأساطير هي ظلال الحقائق الصلبة ، هي الاعتراف ، والاتساق ، والتقبل الرمزي لها فمما الإنسان يغير أساطيره إلا بهيمة بغير روح ، وكومة إمكانات بغير نظام ، أو هدف » (٢) .

لذلك كله ، فالعودة إلى «المجاز» هي عودة إلى الأصل ، إلى بكارة اللغة ، وتمرداها على التصنيف العقلي ، وحالة الثبات ، ثم إن القول « بحنين العقل » إلى الاستعارة نابع من نظرية ترى أن المجاز هو اللغة الأصل ، وأن الاستعارة هي اللغة الإنسانية الأولى التي ظلت تعافى على ازواجية المعنى حقبا طويلة ، بالربط بين المشاهد وأثره الباطني (٣) .

لغة الاستعارة هي لغة المرحلة الأولى ، إنها بمعنى ما ضرب من الأساطير الأولية تحول - مع مضي الزمن - إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية في حياة الإنسان ، وفي هذا الاتجاه من

(١) ولهم فان لوكونور ، النقد الأدبي - ترجمة صلاح إبراهيم ط. بيروت ١٩٦٠
ص ٢٢٦/٢٢٧ .

(٢) لوكونور ، ولهم فان ، النقد الأدبي ص ٢٣٥ .

(٣) الدكتور مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ص ١٢٦ .

التفكير كان « جون كرورانسوم » صريحاً حين قرّر أن :
« الأساطير تصورات ولدتها الاستعارة » (١) .

لذلك فإن الاستعارة التى هى من أهم صور التعبير الشعري وأبرزها قد ارتبطت فى نشأتها بالخرافة والأسطورة ، وفى الخرافة تتمثل كل الخصائص التى تركز فيما بعد فى المجاز ، وأهمها نسبة المشاعر والعواطف الإنسانية إلى الكائنات غير الحية ، والمجاز فى جوهره يمثل هذه العملية غير المنطقية أو غير المعقولة ، أى عملية المبادلة بين صفات الكائنات الحية وغير الحية ، ويمكن تبعاً لذلك القول بأن المجاز خرافة أو أسطورة لخصت فى عبارة موجزة شديدة الإيجاز مازالت تحمل أهم خاصية من خاصيات الخرافة وهى لا منطقيتها (٢) .

يقول « فيكو » فى هذا المجال : إن الانسان يشكل أفكاراً خيالية قبل أن يشكل أفكاراً عامة ، وأنه يدرك الأشياء إدراكاً مهوشاً قبل أن يصل إلى مرحلة التفكير فى هذه الأشياء تفكيراً منظماً ، إنه يغنى قبل أن يقول كلاماً محدد المقاطع ، ويقول الشعر قبل أن يعرف النثر ، ويستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم الألفاظ الاصطلاحية ، أن استخدامه للألفاظ استخداماً استعارياً هو بالنسبة إليه شئ طبيعى ، ولقد كانت الحكمة الأولى كما يقول (فيكو) :

حكمة شعرية ، كانت هى الميتافيزيقا النابعة لا من الاستنباط والتجريد كما هو شأن الفلسفة الحديثة ، بل من الشاعرية والخيال .
فميتافيزيقا هؤلاء الناس كانت هى الشعر ، فكان الشعر نتيجة

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل : أبولو لوجيا اللغة : مجلة فصول (م) ٥ ع ٤ سبتمبر ٨٥ .

(٢) راجع الشعر العربى للعاصر للدكتور عز الدين (ط) ٢ ص ١٩١ .

لضرورة خلق ميتافيزيقا أو تفسير للكون، والضرورة - كما يقال -
 أم الاختراع ، والاختراع تعبير بلفظ آخر - كما يقول ريد - عن
 الخيال ، والخيال بديل من المعرفة ، فقبل أن تكون المعرفة ميسرة
 كان الخيال يسد حاجات الإنسان للوسائل بطبعه لشرح الأشياء غير
 الواضحة ، فقد اخترع الشعراء الآلهة والبسوهم أزياء لونها
 بخيالهم لكى يفسروا من خلالهم كل ما هو فوق طاقة الإدراك
 البشرى ، ومن ثم كانت الخاصية الأولى للشعر كما يقرر - فيكو -
 « هي أن يجعل غير الممكن قابلاً للتصديق » (١) .

لذلك يعد ريتشاردز الأساطير « ظلال الحقائق الصلبة ،
 والإنسان بغير أساطيره ليس إلا بهيمة بغير روح ، وكومة إمكانات
 بغير نظام كما قلنا » فى الأساطير إلا « فن » ونوع معين من « الأدب »
 لا يؤدى مهام العلم والفلسفة ، ولا يقف مع الضوابط العلمية الفكرية
 فى التاريخ والأنثروبولوجيا ، والتحليل النفسى » (٢) .

كذلك كتب « ويلرايت » مقاله عن « الشعر والأسطورة والواقع »
 فى « لغة الشعر » يعد فيه فقدان الأسطورة من أكثر الخسارات التى
 يمكن أن تقاسيها البشرية ويقول : « إن الوعى الأسطورى هو الرابطة
 التى توحد الناس ، وتربطهم بالغيب الذى لم يستكنه » (٣) .

على أننا حينما نتحدث عن الاستخدام الاستعارى للغة فى تلك
 المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغى أن يفهم من هذا أن
 الإنسان فى تلك المراحل كان يدرك إنه إنما يستخدم اللغة استخداماً

(١) السابق من ١٩٠ / ١٩١ .

(٢) النقد الأدبى - لوليم فان لوكونور - ترجمة صلاح احمد ابراهيم . دار صادر
 ١٩٦٠ من ٢٢٤ .

(٣) السابق من ٢٢٦

مجازياً استعارياً ، ففي الوقت الذي يستلهم فيه الشاعر أن يوجه تيار المعاني المتداعية في نفسه بطريقة واعية ، يفترض في الرجل البدائي أنه يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق ، والعبارات التي وجدها للتعبير عن هذه الحقائق ، لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة ، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة ، وفقاً لما تقرر ارتباطاً حقيقياً ، حتى إن الصورة أو الرمز كان يعادل بالشئ نفسه ، وفي هذه الحال يعينها من حالات العقل استخفت جذور الشعر ، كما استخفت الجذور البعيدة للاستعارات في المادة التقليدية ، (١) .

وفي وسعنا أن نقول : إن اللغة الاستعارية في استخدامها البدائي ليست لغة مختارة ومنظمة بعناية لكي تدل على أشياء خارجها ، إنها تظل هي الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان ، وهي في هذا المستوى تحقق هدف تعرف الأشياء الجديدة ، أي أن نموها هو نمو لمجموع العلاقات التي تربط الإنسان معرفياً بالأشياء ، ويقدر ما تكون هذه اللغة مؤشراً يحدد دائرة الإنسان المعرفية ، وتقوم هذه اللغة ، في المستوى الآخر بحماية من الأخطار المتوهمة ، إذ تهيب له تحاشي ذكر أسماء العناصر التي يحتمل أن تكون حاملة لتلك الأخطار (٢) .

هذا كله مما يؤكد أن اللغة في هذه الأطوار كانت ماتزال بمنأى عن الفكر المنطقي ، وإن ظل لها - على نحو ما - منطلقها الخاص بطبيعة الحال .

(١) د. عز الدين إسماعيل : إيديولوجيا اللغة : مجلة فصول (م - ٥ - ع) سبتمبر ١٩٨٥ ص ٤٠ .

(٢) السابق ص ٤٠ .

وباختصار : إنها إدراك « رمزي » لحقائق الحياة القاسية ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى فيما حدثنا عنه « ريتشاردز » (١) .

ذلك الذي دعا الدكتور « مصطفى ناصف » إلى القول : بأنه أصبح من المجازفة السانجة أن نفهم « الاستعارة » دون علم بما أضافه « علم الأساطير » إلينا من تنوير (٢) .

ولهذا يقول الدكتور أحمد كمال زكي : إن أبسط أنواع الخيال الاستعارة ، أما اعقده فما يختلط بالوهم ، والأساطير (٣) .

وقد يسمى هذا اللون بالمجاز الشعري (٤) ، وقد يسمى بأدب الريف بوصفه تعبيراً عن حيواتنا ، وقد يسمى بالخيال المجازي ، وأحياناً بالخيال الشعري أو الفني (٥) .

وإنطلاقاً من هذا التصور ، فإننا مطالبون بالارتداد إلى الشعر ، وما يشهد من تراكم التخيل بوصفه اللغة البدائية للشعوب ، وإن هذه الردة لا شك ستهدينا إلى الكيفية التي سمي بها الإنسان الأشياء .

ويبدو أننا مطالبون أيضاً بأن نتفتح على اللغة في معجمها « الاستعاري » ، على النماذج ، والأنماط محاولين أن نستكنه ،

(١) ستانلي هالپين : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة جـ ٢ ص ٢٠٩ .

(٢) د. مصطفى ناصف : انظر مشكلة للمعنى في النقد الحديث ص ١٩ .

(٣) د. أحمد كمال زكي : النقد الأدبي الحديث (اصوله واتجاهاته) ص ٥٤/٥٥ . وراجع تفصيلات ذلك في : اصطلاحات الأدب العربي لناصر الحاشي ص ٥٢ ، مشكلة للمعنى في النقد الحديث ص ١٠٨ ، الخيال الشعري عند العرب لأبي القاسم الشابي ص ٢٩ .

(٤) المازني : حصاد الهشيم ص ١٦٢ - نقلاً عن المجاز وآثره في الدرس اللغوي للدكتور محمود بدرى عبد الجليل .

(٥) الأستاذ العقاد : ساعات بين الكتب (ط ٢) ٤٤٢ - ٤٤٤ .

ونستبطن ، ونحن نتحرك حركة مرنة فى المجالات السيميولوجية ،
والسيمنطيقية ، والنفسية ، والجمالية ، وفى علم الجمال والنقد نرى
أثراً مهماً فى هذا الموضوع للفيلسوف الإيطالى «جان باتيستا فيكو» ،
إذ يقول :

إن «الخيال» كان وسيلة البدائيين لمعرفة الأشياء ، وأنه قد سبق
العقل فى تعلمها ، والأساطير ليست قناعاً للحقائق الفلسفية ، وإنما
هى شكل من أشكال معرفة الواقع سبقت المنطق ، والتعليل
العقلانى ، ولقد كان هذا أثراً واضحاً لاهتمامه بالتاريخ ، وحرصه على
التنقيب فى الماضى والتبحر فيه ، وعده حلقة متصلة متممة
لالحاضر ، والمستقبل (١) .

من هنا كان «هربرت ريد» على حق فى أثناء مناقشته بحث
الشعر عن (الدقة المطلقة للغة والفكر) ، فالدقة عنده تتطلب أن
يتجاوز الشاعر حدود التعابير السائدة ، ومن ثم يُبدع .
لما ... ؟ ، ويجب «فيكو» بقوله :

لأن الشعر هو الفعالية النظرية لعقل الإنسان ، فقبل أن
يتوصل الإنسان إلى مرحلة تشكيل العموميات ، صاغ أفكاراً خيالياً
، وقبل أن يفكر بذهن واضح أدرك الأشياء بمقدرة مشوشة ، وقبل أن
ينطق استطاع أن يغنى وقبل أن يتكلم «بنثر» استطاع أن يقول
«الشعر» ، وقبل أن يستعمل المصطلحات الفنية استطاع أن

(١) «جان باتيستا فيكو» : منطق الشعر - ترجمة سلامة محمد ص ٢٦ من مجلة
البلاغة المقارنة (الط ١٤ ربيع ١٩٨١) (الفلسفة والأسلوبية) للجامعة الأمريكية
بالقاهرة .

ملحظ : (ولد فيكو فى ١٦٦٨ ، وتوفى سنة ١٧٤٤ ، وهو عالم
وفيلسوف ومؤرخ إيطالى ، يعد من أساتذة «بندكتو كروتشيو» وغيره من ردة
العلم والنقد الأدبى إبان القرن الثامن عشر الميلادى) .

يستعمل « الاستمارة » ، وكان الاستعمال « المجازى » للكلمات لديه طبيعياً مثل كل شئ ندعوه طبعياً (١) .

لذلك فقد ذهب العلم الحديث إلى أن المجاز لا يعدّ وضعاً ثانياً يتلو وضعاً سابقاً عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات ، والمقولات المنطقية ، بل إن إلمامها بالعلم مبناه على الصورة الخاصة التى تصوغها من الحقيقة ، والطريقة الذاتية التى تفسرها بها ، واللغة فى أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان فى الأشياء ، وهو اعتقاد أسطورى فغلبة فيه « للمجاز » لا للحقيقة ، ومن ثم كان المجاز سبق من الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتركيب اللغوية والمفردات اللفظية من المسلّمات التى يعول عليها العلم الحديث فى أصل اللغة (٢) .

إن اللغة « والأسطورة » جذراً مشتركاً ، وهما من هذه الوجهة نتاج الفطرة المجازية ، إذ كان لابد للإنسان كما يقول : « مولر Muller » أن يتكلم بالمجاز لا لأنه عجز أن يكبح جماح خياله ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ليعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة ، ثم إن الكلمة فى سياق الفهم الأسطورى ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محضّر فى الكلمة متحد بها ، إنها ليست مجرد نسق صوتى ، وشكل مرقوم ، ذلك بأن فيها من القوة ، والحياة ، والمعنى ما يجعلها قادرة على التجسيم ، وإنفاذ التأثير الفعّال فى الأشياء ، وعلى هذا النحو تكشف اللغة الأسطورية المغفمة بالمجاز عن اعتقاد راسخ فى القوى السحرية للألفاظ .

(١) راجع : لسيسيل دى لويس : كتابه / الصورة الشعرية - ترجمة دكتور أحمد نصيف الجنابى ومالك مبرى ، وسلمان حسن إبراهيم - مراجعة مناد غزوان اسماعيل - ط. مؤسسة الخليج - الكويت - ص ٢٠ .

(٢) الخيال ، مفهوماته ووظائفه ص ٢٠٦ ، ص ٢٠٩ .

فقد انتهى فلاسفة الأسطورية المقارنة إلى القول بأولوية التصور اللغوى على الأسطورى ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورية ثمرة من ثمرات اللغة مما يجعلهم يفسرون المجاز الأصلى الذى يوجد فى كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغوية فى جوهرها - أما « كاسيرر Cassirer » فقد عارض نظرية « مولر » منتهياً إلى أن الأسطورة ظهرت بوصفها نتيجة التوظيف الطبيعى للغة فى الطفولة المبكرة ، وفى التجربة العتيقة للنوع الإنسانى (١) .

وإنطلاقاً من هذا التصور يرى « جاستون باشلار » : أن الصورة فى « جذتها » ، وفى انبثاقها ، تستعيد البدائى والأبدى ، فورا الصورة نموذج مثالى يعبر عن ذاته ، وإذا لم تكن « صدئ لماض » فالماضى البعيد يرنّ أصداً بتألق صورهِ . فهى فى أن واحد خلق جديد كل الجدة ، وترن كل الرنين بدائية لتقوينا بصداها إلى أصول اللغة والعالم (فهى عمل المخيلة المطلقة) ، وهى لا تمنع ذاتها نمونجاً مثالياً ولكن كل فعالية خيالية عميقة ، إنما تنفرس فى محاور نمونجية النمط ، وتجعل رموزاً بدائية ترن فى الصور المنتجة ، وعلى هذا النحو كل صورهِ عميقة ، يمكن أن تظهر جديدة ، ومفاجأة إلهية (٢) .

نعود فنقول :

ها هى ذى قيمة الاستعارة فى نظر « الجرجانى » ، وفى مفهوم « غيره » من النقاد ، ممن تلاقوا معه ، وهى عنده أداة غنية من أدوات الصورة الشعرية ، وهى قيمة أدركها ناقدنا القديم بعقله الواعى الناضج ، والحقيقة أننا بعد قراءتنا لهذا الكلام نلاحظ فيه الأسس التى تقوم عليها القيمة مما يتفق مع نظرة نقادنا وباحثينا المحدثين .

(١) راجع السابق ص ٢٠٧ .

(٢) جان لوى كاهانيس: النقد الأدبى والعلوم الإنسانية: ترجمة د. فهد عكام ص ٥٩/٥٨ .

فالدكتور « ناصف » يرى أن الاستعارة مثل التلسكوب الذى نستطيع بواسطته أن نرى نجوماً لا يمكن أن نراها بالعين المجردة ، ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييراً فى معانى الكلمات التى تنتمى إلى أسرتها .

ويقول فى موضع آخر :

الاستعارة تحدث نشاطاً لغوياً وتجعل العمل الأدبى خلافاً لمعناه ، وليس مجرد صورة محسنة ، فيها تذوب العناصر جميعاً ، وتعطى شكلاً أو قواماً فنياً جديداً (١) .

وهذا ليس بعيداً عن كلام « ألين تيت » - الذى ينقله الدكتور « ناصف » - إذ قال :

« إن الصورة الاستعارية هى أقوى الصور القادرة على بعث القوة التأثيرية فىنا لاستطاعتها الارتفاع بها إلى مستوى عالٍ ، لأن الصورة الاستعارية وحدة متماسكة من الفكر والفن » (٢) .

الوظيفة الانفعالية للاستعارة ،

من هنا كانت الوظيفة الانفعالية للاستعارة من بواعثها الجوهرية ، وتتمثل هذه الوظيفة الانفعالية فى المرسل ، وفى الوظيفة الندائية الموجهة إلى المرسل إليه مما يجعل من الممكن القول بأن الاستعارة تقوم فى الحقيقة بالتعبير عن انفعال أو شعور ، وجعلهما موضوعاً للمشاركة .

ونتيجة لذلك فإن الدراسات الحديثة للأسلوب تنزع إلى إحلال النموذج الدلالى محل النموذج المنطقى ، وهو يعتمد على أساس

(١) د. ناصف : نظرية للمعنى فى النقد العربى ٨٧ . ٨٥ .

(٢) د. ناصف : دراسة الأدب العربى ص ١٩٢ .

مخالف له إذ يركز على كيفية أداء العبارة لدلالاتها بوصفها رسالة يبتثها مرسل ، ويتلقاها مستقبل ويفكّ شفرتها لإدراك دلالتها ويمكن بتحليل هذه العملية الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة معاً خلال التوصل دون الاحتكام المسبق إلى المقولات المنطقية الذهنية التي تعجز عن احتضان منطق اللغة نفسها ، ولا تستطيع قياس نذبذباتها الحرارية الكامنة في كل تعبير على حدة ، وعندئذ تتحول القواعد البلاغية العامة إلى مؤشرات أسلوبية لا تفرض منطقاً عقلياً على جميع لغات البشر بل تستقرئ كل لغة وتدرس إمكاناتها التعبيرية الماثلة في نصوصها بالفعل وتحديد طرق أدائها المختلفة لهذه الإمكانات (١) .

معنى ذلك أن ثمة اتحاداً تاماً في الصورة الشعرية بين الفكرة والعاطفة أو الانفعال ولا يمكن تصورهما مستقلين ، ونحن تبعاً لذلك لا نستطيع أن نجد صوراً جاهزة للتعبير عن مشاعرنا أو عالمنا الداخلي ، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه المشاعر أو لهذا العالم الداخلي بأصالته أن نقدمه إلى الآخرين في صورته الخاصة ، تلك الصورة التي تتولد تلقائياً مع الشعور دون تصنع أو غموض ، إذ إنّ من شرط البلاغة التي يجب أن توصف بها الصورة الاستعارية أن تبدأ حركتها من النفس فتنبث مع الشعور ، ولا تكون سابقة عليه ، لذلك كانت الاستعارة علامة العبقرية وهي الشيء الذي لا يلحق . ذلك أن قيمة الاستعارة بوصفها صورة شعرية « قيمة غير منتهية وليست قيمة أبدية أو ثابتة » (٢) .

ولمَ لا ... ؟ - « والشعر هو النشاط الأوّلي للعقل الإنساني ،

(١) راجع للدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ، مبادئ وإجراءاته ص ٢٢٤ .

(٢) د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب (ط. دار المعارف) ص ٧٢ .

فالإنسان قبل أن يصل إلى مستوى تصور الكليات ، فإنه يتصور أفكاراً متخيلة قبل أن يفكر بعقل واضح يدرك الأشياء بملكات مشوشة قلقة قبل أن يتمكن من الإفصاح عنها ، إنه يتغنى قبل أن يتكلم نثراً ، وهو يتكلم بالشعر قبل استعمال المصطلحات التقنية والاستخدام الاستعاري للكلمات يكون بالنسبة إليه فطرياً مثل أى شئ ندعوه طبيعياً (١) .

هذا ، وأعجب ما فى الاستعارة أو العبارة المجازية بوجه عام ، أنها تنقل السامع من خلقه الطبيعى فى بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ، ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع ، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الخمر حتى إذا انقطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال ، أو ترك عقوبة ، أو إقدام على أمر مهول ، وما هوذا فحوى السحر الحلال المستغنى عن إلقاء العصا ، والحيال (٢) .

لذلك علينا أن نتذكر جيداً عندما نفسر الاستعارة أننا أمام الخاصة النوعية للشاعر ، والخاصة النوعية للشاعر تتمثل فى إدراك ما يسمى الخصائص الفراسية للأشياء ، مما يؤكد لنا أن الشاعر قادر بذكاء وتنبه على مواجهة وظيفته فى التأثير وتحريك الوجدان وإلهاب الخاطر (٣) .

(١) راجع الصورة والبناء الشعري : ص ٢١ - والمؤلف يقول فى كلامه على : سيسيل دى لويس .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر ص ١١١ .

(٣) راجع الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويى ص ٢٦٥ . وحدثنا علم النفس أن الطفل والبدائي والشاعر يدركون من الأشياء خصائصها الفراسية تلك ، فينظر الطفل إلى اللعبة « فتجذبه » ، والكرة « فتبهيب به » أن يركلها ، والمقعد « يدعوه » إلى أن يقفز عليه ، عالم الطفل ، والبدائي والشاعر عالم قوى متفاعلة ، وليس عالم أشياء لها خط واضح من الاستقلال والاستقرار (راجع الأسس النفسية ص ٢٦٥) .

إن ذلك كله لم يكن لو لم يوجد للعبارة الاستعارية تأثير خاص منبعا النفس وعمقه شاعريتها .

قالوا : إن الممنوع مرغوب ، والنفوس دوماً متشوقة للذى يظهر لها منه شئ ، ليس الإغراء فى بعض الكشف دون الكشف رؤية ، وفى التلويح دون التصريح إشارة ، والإشارة دون العبارة تلميحاً ، لذلك « فلن يكون هناك شوق إلى الشئ مع كمال العلم به ، ولا كمال الجهل به ، بل إذا علم من وجه شوق ذلك الوجه إلى الآخر » (١) .

فالمركز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول - كما يقول عبد القاهر - أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به ، ويذكر باللفظ الذى هو فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلاً عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحاً ، (٢) .

ويتنبه « الرازى » إلى هذه الفكرة فيفصل فيها القول ، ويوسع مدلولها فى أثناء كلامه عن قيمة المجاز والدوافع إلى استخدامه ، ويعول عليها سبباً مهماً من أسباب جمال الأدب مفرداً فى سبيل ذلك كلاماً من أهم ما يلقت نظر الباحث عن خصائص الجمال وطبيعته فى التعبيرات المجازية ، يقول « الرازى » فى كتابه « المحصل فى علم الأصول » ما نصه :

« وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وإن لم تقف على شئ منه أصلاً لم يحصل لها شوق إليه ، فأما إذا عرفت من بعض الوجوه دون بعض فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل

(١) عن المجاز وأثره فى الدرس اللغوى للدكتور محمد بدرى عبد الجليل .

(٢) الدلائل ٢٨٩ .

العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته ، لذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ، ألم ، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة ، واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم ، وإذا عرفت هذا ، فنقول : إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به ، فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبّر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكلام ، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية ، فلأجل هذا ، كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية أغذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية ، (١) .

معنى ذلك أن أصل المتعة الجمالية التي تقدمها الصورة الاستعارية يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة مما يثير فضول النفس أكثر وأكثر ، لذلك فالصورة المجازية الاستعارية يمكنها أن تحمل محل مجموعة من العبارات الحرفية تتساوى معها في الدلالة ، إلا أن الصورة المجازية تحقق نوعاً من الإثارة الحسية للنفس والمشاعر ، مما يجعلنا نتعمّل الأشياء من جديد من خلال علاقات جديدة تترك فينا خبرة ، وتخلق وعياً جديداً يتخطى حاجز المدركات الحرفية مما يساعدنا كما قال « إيرول جنكنز » :

« على مشاهدة الموضوع ، والإحساس به من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائياً » . لذلك كان المجاز أكد ، والطف ، وكان أبلغ من الحقيقة ، وأوقع من الكلام الموضوع (٢) .

(١) فخر الدين الرازي ، المحصول في علم الأصول ، تحقيق الدكتور جابر فياض ، دكتوراه مخطوطة بكلية الشريعة تم تحقيقها بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة ، وقد نقل السيوطي موجزاً للمعبر في المزهري ج١/ ٣٦١ .

(٢) الدلائل ص ٢٢٧ - وانظر ابن رشيق في العمدة ج١ / ص ٢٢٧ .

لذلك ، كان العلم المستفاد من طريق الحواس ، أو المركز فيها من جهة الطبع ، وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ^(١) ، لذلك فالاستعارة بما فيها من إثارة وإيحاء تسهم بجانب المعانى والأفكار فى اكتمال وظيفة العمل الفنى ، وعلى ذلك فإن الموضوع المتحدث عنه نراه من خلال التعبير الاستعارى حياً نشطاً ، وجديداً ذا صبغ جمالى متوسع يشمل المحسوس والمعقول .

واعتقد أن هذا النوع من الصورة هو صور العواطف القوية ، والتأمل الأصيل الذى يعود إلى مقاومتها للتبصر التصويرى ، وإلى جوانبيتها ، واختراقها الداخلى للحدود العقلية ، وتزواجها المصطب الخلاق .

هذا النوع يسميه صاحبنا نظرية الأدب « الصور المتوسعة » ، ويعرفانها بأنها :

« هى التى تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيّلة ، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قوياً العبارة الأخرى ، إن « التفاعل » و « التداخل » اللذين هما بحسب النظرية الشعرية الحديثة صورة أساسية للعمل الشعرى يحدثان بأعظم غناهما فى « المجاز الموسّع » ^(٢) .

وهذا هوذا السبب فى أن الاستعارة أبلغ من التعبير بالحقيقة ، مما دعا « الرماتى » للحديث عن فضل كل استعارة على ما يؤدى

(١) الأسرار - وراجع إعجاز القرآن للبقلاوى .

(٢) أوستن وارن ، وريثه ويلك : نظرية الأدب ص ٢٦٢ . كما يرى صاحبنا نظرية الأدب أن مثل هذا المجاز المتوسع غالب على « شكسبير » و « هاكون » و « براون » و « بهرك »

معناه بالتعبير الحقيقي ، موضحاً أنها أبلغ ، يقول الرماني :

« وكل استعارة حسنة فهي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وذلك أنه لو كان تقوم مقامه الحقيقة ، كانت أولى به ولم تجز الاستعارة » (١) .

وإن هذه القيمة التجوزية للاستعارة تحمل معالم « التوكيد » ، و« القوة » ، فليس تأثير الاستعارة في ذات المعنى وحقيقته ، بل في إيجابه والحكم به (٢) .

وإن هذا الاتساع الذي وصف به اللغويون العرب المجاز بما هو زيادة في الأسماع ، وخلع أوصاف تخص في الحقيقة الأعيان والجواهر على الأحداث ، والأعراض ، إنما هو لون من ألوان التوكيد والتشديد (٣) .

إنها وسيلة من وسائل الربط بين المادة والروح ، أو الطبيعة والفكر ، وذلك ما يوضح قول القدماء ، « استعارة الشيء المحسوس للشيء المعقول » ، أو بمعنى آخر : (هي الصورة المادية التي تعطى علاقات غير مادية) ، فالشاعر من خلال الاستعارة يخلق طبيعة خاصة به يعكس فيها مشاعره ، ومطامحه ومفاهيمه (٤) .

وبعبارة أخرى ، وعلى حد قول صاحب « المجاز وأثره في الدرس اللغوي » ، الشاعر يقرأ الطبيعة رمزاً لشيء وراءها ، أو لشيء في

(١) الرماني : النكت ٢٤ (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ص ٨٦ .

(٢) راجع الدلائل ص ٤٩ .

(٣) انظر للدكتور محمد بدرى : المجاز وأثره في الدرس اللغوي ، وانظر الإحالة فيه إلى البيان والتبيين ج ٨١/١ - والمثل المسافر ج ١٤٢/١٤٣ ، والمزهر ج ٢٥٧/٢٥٦ - والخصائص لابن جنى ج ٢٤٢/٢ ، وراجع كتابنا مفهوم الاستعارة ، الفصل الأول .

(٤) ألين تيت : راجع دراسات في النقد ص ١١٤/١٤٢ .

داخل الطبيعة لا ينكشف بالشكل العادى .

إنه الأمر الذى دعا « جاستون باشلار » الناقد الفرنسى إلى محاولة اكتشاف ردود أفعال الإنسان أمام المادة بدراسة الصورة التى تنم عن أحلام يقظة عميقة ، ويستجوب من جديد فعالية الكتاب الخيالية أمام الماء ، والأرض ، والنار ، والهواء إيماناً من أن الصورة يمكن أن تقودنا بصداها إلى أصول اللغة والعالم ، فهى عمل المخيلة المطلقة (١) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، فعن طريق الاستعارة يمكن تسمية ما لم يسم فى الواقع ، كما يستطيع الشاعر بوساطتها كسر حاجز اللغة ، والتعبير بها عما لا تطيقه ، أو لا تستطيعه اللغة عادة ، ففى قول « مجنون ليلى » :

تكاد يدى تندى إذا ما لمستها . . وينبت فى أطرافها الورق الأخضر

فمع أن كلمة « تكاد » تجذب المجاز إلى منطقة المقاربة ، وتمحو شيئاً من معالم الاستحالة ، فى عملية الإخصاب النباتى باللمس ، إلا أنها لا تقوى على إزالة كل اثر مدهش لحيويتها ولامعقوليتها معاً ، فالجهد الذى يبذله الشاعر كى يترجم إلى الكلمات وعيه بالكون وارتباطه بالحياة والطبيعة الذى قيد عن حدود المنطق ، واللغة العادية لا بد أن يسوقه إلى مجالى الاستعارة مما يدخل فى نطاق الشعر وتعبيرات الحب والوجد والتصورات ، وكل ذلك يمثل باعثاً مهماً وقيمة عظيمة للعملية « الاستعارية » (٢) .

(١) جان لوى كاهانس : النقد الأدبى والعلوم الإنسانية - ترجمة دكتور فهد عكام ص ٥٩/٥٨ .

(٢) عن الدكتور صلاح فضل : علم الأسلوب ص ٢٢٥ .

ولعلنا واجدون لهذا سنداً عند « ماكس مولر » عندما تسامل عن السبب الذى يجعل الشاعر يشبه حبيبته بالورد ، والطرائق التى تتم بها هذه الصلة ، ومازالت إجابة « مولر » مؤثرة حتى اليوم على الرغم من الجدل الذى أثارته فرضيات ، وتتلخص هذه الإجابة فى أن الإنسان عندما يتطور فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون ، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد ، بالكلمات الدالة على الأشياء المادية ، لأن لغته تعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديدة للكون ويصبح طابعها الحرفى غير محدّد أو كامل أو فعّال ، وهذا يعنى أن الصورة المجازية " Figurative " لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً ، وبذلك تنمو اللغة - فى سعيها وراء التحديد - من خلال « الاستعارة » (١) .

لذلك كانت المضامين ، أو المواد عند « أرسطو » « جوهراً مادياً بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى « اللامحدود » بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها فتحددها وحتى الاستعمال المجازى ، فإن كل شئ غير محدد نسبياً مثل « الكلمة » و « الخطبة » ، و « الجملة » و « العاطفة » ، يمكن أن يسمى مادة عندما نفكر فى الصورة التى ستتشكل فيها ، لذلك فإن المادة هى المتغير الذى لا ثبات له ، إذا قوبلت بالصورة التى هى نسبياً ثابتة لا تتغير » (٢) .

تفسير ذلك : إن المادة لا معنى لها وهى غُفْل خام ، دون أن تتشكل من خلال ذات شاعرة ، فهى لأنها ميتة ، وغير ذات صفة محدّدة لوجودها فى الواقع بغير تشكيل فنى ، والصورة الفنية

(١) نورمان فريدمان : الصور الفنية - ترجمة د. جابر عصفور ، مجلة الأديب .

(٢) البهر ريلو : الفلسفة اليونانية (أصولها وتطوراتها) ترجمة د/ عبد الحليم محمود ص ١٥٩/١٦٠ .

زحدها هى القادرة على جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ، ونظام ، وتناسق ، وتنغم فى سياق فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعله بها ، فتنبثق حينئذ قيم فنية وذاتية ، ورؤية جديدة للواقع ، وبذلك تصبح المادة رمزاً تتعاطف معه الذات ، فتنشأ علاقة أساسها تشابه الواقع النفسى " Analogy " وحينئذ تتحدد المادة فى إطار الفن ، وتنتقل من الطبيعة والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة ، تعبر عنها ، وتوحى بها ، إنها الطبيعة الإنسانية بفننها وذوقها ، وخبرتها ، وموهبتها ، حينئذ تبدأ فى الإيماء ، والإشارة ، والإيحاء بشئ غير محدد ، وباشعاعات نفسية وشعورية ، لا تقع تحت حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغتها ، متخطية بذلك معناها المباشر أو الجزء الكدر منها ، فتصبح لانهائية مرة أخرى ، ولكن من خلال الفن وحركته وحيويته ، فالفن إذن يجعل من اللانهاى فى عالم الواقع المادى لانهائياً فى عالم الفن ، والرؤية الإنسانية بعد تحديده وتجهيزه لذلك ، بوضعه فى إطار الرؤية الفنية ، والمعالجة الجمالية .

من هنا نستطيع تفسير حالة التوازن والاعتدال النفسى التى تصاحب ، وتعقب قراءة الآثار الأدبية التى تستخدم لغة مجازية رفيعة المستوى ، إنها تعيد الإنسان إلى صلته الحميمة بالأشياء والكون ، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التى كانت لأجداده فى العصور البدائية حين توحّدت الكلمة والفعل ، وتؤكد معنى النظام ، والوحدة بين الأشياء حين يضعها فى علاقات ، ويعرضها فى حال جديدة ، وموقع فريد (١) .

(١) راجع الصورة والبناء الشعرى / ص ١٢٢ .

توحيد المتعدد والمتفرق في سلك الاستعارة :

وإذا كان من مهام الفنان تجميع المتناثر وتوحيد المتعدد ، ونظم المتفرق في سلك جامع ، فإن الاستعارة هي التي تحدث هذا الأثر بما هي معينة على تحقيق وحدة الحياة بلونها المادي والمعنوي ، لذلك رأينا « أرسطو » يقول :

« إن حقيقة التعبير هي التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث في أي نظام لألفاظ عابية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة (١) .

لذلك فإن انفساح المعنى في القصيدة يعتمد على التوترات بين المعاني ، أو أن التركيب الشعري يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات بوساطة صوره واستعارته خاصة ، وأن المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي ، وما هو غير منطقي ، وأن بناء أحسن القصائد هو بناء « تناقض » ، لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة ، والصراع ، وأن أحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن (٢) .

إنه التوازن الذي تحدثه العلاقة الحميمة بين الفكر والخيال ، بين الذات والموضوع ، بين الوعي واللاوعي ، وفي الاستعارة كلما كانت العلاقات القائمة بين طرفيها بعيدة كلما كانت صورتها أقوى شعرياً ، وأكثر تأثيراً ، على أن هذه القوة ليست وهنا بعيد العلاقة ، بل لابد من بقية المقابلة وقابليتها للضبط والتحديد ، وإلا انسحبت المجال للعلاقات التعسفية ، مما يقتل عنصر الفن والجمال في الاستعارة .

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٢٩ .

(٢) د. إحسان عباس : انظر فن الشعر ص ٢٠٩/٢١٠ .

إنها فى نظر علماء النفس ظاهرة التكليف المكانى والزمانى فى انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها ، فى الصورة الاستعارية أو الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى الزمان والمكان غاية فى التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد ، وما هوذا وجه الشبه بين العمل الفنى والحلم ، فى الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر عن الهواجس والمطامح ، عن التفكير الذى تغليه الرغبة ، وعلى هذا ينبغى ألا نأخذ المسألة من ظاهرها ، فننتصور أن تلك المفردات المتباعدة فى الزمان والمكان إنما تلتقى فى الصورة الشعرية اعتباطاً ، أو أنها يمكن أن تختار متباعدة هكذا عن عمد أو عن غفلة ، لأنها حين تلتقى عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك ، وقد تثير فينا الاشمئزاز ، كما نصنع عادة فى بعض ألعاب التسلية البدنية ، لذا فقد فشل أصحاب المذهب الدادوى فى أن يخرجوا للوجود أعمالاً شعرية رائعة ، فقد كانت فكرتهم الأساسية فى كتابة الشعر تقوم على أساس الاختيار الاعتباطى للمفردات ثم رصفها بعضها إلى جانب بعض كيفما اتفق.

لذا فإن الصورة الاستعارية ينبغى ألا تنفصل عن التفكير الكلى الشامل ، إنها وإن لم ترتبط فيها المفردات المكانية والزمانية ارتباطاً منطقيًا ، فإن هذا الارتباط مايزال ولا بد أن يكون خاضعاً لمنطق الشعور (١) .

تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر ،

نعم ، بفضل الاستعارة يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر ، أو ما بين المحسوس والعاطفة ، ما بين

(١) انظر التفسير النفسى للأدب (ط. دار المعارف) ص ١٠٨/١٠٩ .

المادة والحلم ، أو الخيال الذى يتجاوزها ، والصور تتوالد من المقارنة بين أمرين متباعدين قليلاً أو كثيراً .

وفى عالم الحس أشياء ، ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور ، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل ، وخاصة الصور القوية ، إنها تتوالد من تقريب الشاعر تقريباً تلقائياً بين حقيقتين جد متباعدين يقف عليهما بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس وحدها هى التى تجيز الصور الشعرية وتستحسنها ، فإن هذه الصور لا قيمة لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت فى نطاق الحواس لا غير ، وذلك مثل تشبيه الخد الوردى بالفتحاح ، وهى صورة تقليدية ، ولعل عبد القاهر قد تنبه إلى شئ من ذلك حين استحسن فى الصورة « ظهورها من غير معدنها ، واجتلابها من النيق البعيد » (١) .

معنى ذلك أن مجرد الوقوف بالصورة الاستعارية عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية « الجامع فى كل » دون نظر إلى ربط هذا التشابه الحسى بجوهر الشعور والفكرة فى الموقف عمل لا يتيح فرصة للتعبير الاستعارى الخلاق لكى يؤدى دوره فى التعبير عن التجربة الشعرية فى الأثر الفنى .

من هنا انطلق سعى الشاعر المعاصر إلى مجاوزة العلاقة المرنثية أو المحسوسة بين الأشياء فى محاولة لإحياء علاقات بين أشياء فى مناطق ما وراء الواقع المكشوف أو المحسوس . فبعد أن كان العقل ، أو الحواس وسيلة فعالة تعدد وترسم التشابه بين الأشياء ، أو بين

(١) الأسرار من ١٠٠ ، ٤٦١ ، ١٩٣ ، ١٩٨ - هذا وتسمى البلاغة الأوربية « الجامع » ، « ارضية الاستعارة » أو « أساس الاستعارة » - راجع فى ذلك كتاب فلسفة البلاغة لريتشاريز من ١١٧/١١٨ .

جزئياتها ، أصبح اللوعى مصدراً لتشكيل كثير من الصور .

لصد وضّح « جبراً ابراهيم جبرا » هذه الفكرة من خلال كلامه عن « السيرالية » بقوله :

« لقد وجد الشعراء فى اللاوعى مصدراً غنياً للرموز ، بل إن بعضهم قال إن الاستسلام لهذا المصدر اللاعقلى هو العودة إلى الوحى مما نصّ عليه قديماً « أفلاطون » ، حين قال فى محاورته « إيون »

« فالشاعر لا يبدع إلى أن يلهم ويخرج عن رشده ، ويتخلّى عن عقله ، وهذا معناه ، أن الصورة فى كثير من الأحيان « حلم » ، أو خلق حر لا يعترف بالعوائق تماماً كاحلام الليل ، واحلام اليقظة » (١) .

ونعود فنقول بعبارة أخرى :

مادامت وظيفة الاستعارة هى التعبير عن العالم الداخلى للشاعر ، فالجامع بين المستعار والمستعار له لن يكن جامعاً شكلياً حسيّاً ، وإنما هو الجامع النفسى ، أى أن إحساس الشاعر ، وموقفه النفسى من المستعار منه والمستعار له ، واحد تقريباً ، أو متشابه إلى حد كبير . وقيمة الاستعارة حينئذ ليست فى أن تقدم لنا علاقات شكلية ، بل إنها تكشف عن انفعالات الشاعر وتضبطها وتحددها ، وتبرز ما فيها من خصوصية وتفرّد ، وعلى ذلك يكون أساس الاستعارة هو تشابه الموقف النفسى للشاعر من المستعار والمستعار له ، إنه إدراك حدسى لأوجه المجانسة بين الأشياء .

(١) راجع للدكتور خالد سليمان مبحثه (ظاهرة الغموض فى الشعر الحر) مجلة فيصل ١٤ ، ٢٠ مارس سنة ٧٨ .

يقول «ريتشاردز» في ذلك :

«لنتأمل بعضاً من استعارات الذم والحب ، وعلى سبيل المثال عندما نسمى شخصاً ما «حلوفاً» أو فتاة ما بأنها «بطة» ، فلن نجدنا كثيراً أن نبحث عن وجه شبه حقيقي بالحلوف ، أو البطة ليكون أساس الاستعارة ، إننا لا نسمى فتاة ما «بطة» لندل على أن لها منقاراً أو جناحين ، أو على أنها صالحة للأكل ، إن أساس التحول الاستعاري هنا أكثر خفاءً وغموضاً بكثير ، وقاموس «اكسفورد» يلمح إلى شيء من ذلك عندما يعرف «البطة» في مثل هذا الاستعمال بأنها شيء ساحر بهيج وعلى ذلك نقول :

إن أساس الاستعارة هنا هو شيء ما كهذا ، ذلك الشعور الرقيق المسلى الذي نشعر تجاه «البطة» مثلاً ، هو ما نشعر به تجاه فتاة ما (١) .

وانطلاقاً من هذا التصور ، يفرق ريتشاردز في كتابه «النقد العملي» بين نوعين أساسيين من الاستعارة :

الأولى : ما يسميه «الاستعارة الانفعالية» ، The imotive metaphor ، أى الاستعارة التي تعبر عن انفعال الشاعر ، وتوصله إلى القارئ ، وحينئذ تصبح الاستعارة .

«رمزاً ينبثق من شعور لا وضعى ليس فيه قصد ، وفي هذا المستوى يبدو الرمز عفويًا ، بحيث لا يكون لدى الرامز وعى بأنه يرمز ، وهذا في واقع الأمر هو الفرق بين رمز يهدعه شعور وضعى ، ورمز آخر يبدو نتاجاً لشعور لا وضعى ، وهو فرق يرد في نهاية الأمر إلى وعى بالرمز أو عدم وعى به ، وبمعنى آخر :

(١) Richards : Rhilosophy of rhetoric - pp. 117 - 118 .

إنه فرق بين شعور بحت صرف ، و « شعور بالشعور » (١) .

والثانية : ما يسميه ريتشاردز « استعارة للمعنى الفكرى » The sense Metaphor ، وكلمة Sense عند ريتشاردز « معناها « القصد » ، وهو ما يسميه أحياناً « بالمعنى النثرى » Prose meaning ، يقول ريتشاردز موضحاً ذلك :

« إن الاستعارة نوع من التغيير ، أو التحول الذى تنتقل به إحدى الكلمات من الاستعمال العادى المألوف لها إلى استعمال آخر جديد ، وفى الاستعارة التى توصل معنى نثرياً ، فإن الانتقال للكلمة يكون محكوماً ومبرراً بنوع من القياس ، أو التشابه بين الشئ الذى تستعمل له الكلمة فى العادة ، وبين الشئ الجديد الذى تنقل إليه .

أما فى الاستعارة « الانفعالية » ، فإن أساس التحول أو الانتقال ، هو نوع من التشابه بين المشاعر التى يثيرها الموقف الجديد ، والمشاعر التى يثيرها الموقف العادى الذى كانت تستعمل الكلمة له ، (٢) .

معنى هذا أن الشاعر لا يرى فى الاستعارة شيئين أو فكرتين يربط بينهما على أساس أن الأول هو الطرف الرئيسى ، والثانى هو الطرف الثانوى المضاف لمجرد توضيح الطرف الأول أو تجميله ، كما تقول النظرة التقليدية للاستعارة ، بل يرى شيئاً واحداً ، وكلاً متكاملأ ، إذ إن الاستعارة بما تعقده من تدخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأى وسيلة أخرى ، ذلك لأن من طرفيها يكتسب فى داخلها دلالة جديدة .

(١) نظر للدكتور عاطف جودة نصر ، الرمز الشعرى عند الصوفية ص ١١٩ .

(٢) Richards : Practical criticism 221 .

وعلى هذا الأساس يُعد استخدام الشاعر للغة مظهرًا لوظيفتها الأصلية بتمامها ، فهي أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو (النحن) ، والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة ، وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه هو تطابق اللفظ والمعنى ، لقد أشار إلى ذلك « ريتشاردز » فلغةً عنده دلالتها الدينامية بكل طاقاتها وجزئياتها ، إذ يتجه هذا الكل إلى بناء « النحن » (١) .

والحقيقة أن التشبيه مظهر آخر للأساس الدينامي نفسه ، وإن كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل ، لأن الشاعر لا يزال يعترف إلى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء في مجال الواقع العملي ، دلالة هذا الاعتراف به أداة التشبيه التي تصل بين طرفي التشبيه .

وهذا الكلام ليس بعيداً في معناه ومرماه عما قصد إليه شهبنا عبد القاهر ، إذ قال :

« وأعلم أنني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة ، فقد أصبت وأحسنيت ، ولكن أقوله بعد تقييد ، وبعد شروط ، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس ، وفي ظاهر الأمر شبهها صحيحاً معقولاً وتجد للملاممة والتأليف السوي بينهما مذهباً ، وإليهما سبيلاً ، وحتى يكون إئتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل و « الحس » في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس ، فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا ، لأنك في ذلك بمنزلة الصانع الأخرق في تأليفه وصوغه الشكل

(١) راجع للدكتور حسن أحمد عيسى : الإبداع في الفن والعلم - عالم المعرفة - الكويت ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ١٦٠/١٦١ ، وأنظر « ريتشاردز ، وأوجن » : The Meaning of Meaning (London 1930 p: 310) .

ين شكلين لا يلائمان ، ولا يقبلانه حتى تخرج الصورة مضطربة ،
وتجئ فيها نتؤ ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبؤ ، وإنما قيل
شبهت ، ولا تعنى فى كونك مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه ،
ولا يمكنك بيان ما لا يكون ، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون ،
ولم أرد بقولى : « إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى
الأجناس » أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل ،
وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدقّ المسلك إليها ، فإذا تغلغل
فكرك فأدركها ، فقد استحقت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى
كالغائص على الدرّ (١) .

كل هذا بدوره يسوقنا إلى القول بأن :

بناء الاستعارة ، وإبداعها لا يقوم على « العقل » وحده ، بل على
« الحدس » أيضاً ، أو بمعنى آخر :

يبرز فجر الاستعارة فى أثناء لحظة الكشف التى تتم عبر رؤية
زمنية تلمح وحدة المنبع بين طرفيها ، وإن اختلف المصب ، ثم يتجلى
دور العقل فى إحكام الصياغة ، فنعبر من خلال الحسّ إلى الخيالى
فتضحى بلاغة الصورة الاستعارية راجعة إلى أنها تعبر عن تمثّل
خيالى .

قصارى القول : إن الاستعارة بنت « الحدس » ، أو بمعنى أدق ،
وبتعبير « ريتشاردز » تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية Intuitive
language (٢) .

(١) الأسرار ، راجع ١٢٧/٢٣٧/١٠٩ .

(٢) ريتشاردز ، العلم والضمير ص ١٠١ .

والحدس ضرب من المعرفة الثاقبة ، والبصيرة التى لا تعتمد على الانتقال
الاستنتاجى ، أو هى - بتعبير الراغب الأصفهاني - « معرفة تجئ بلا فكر ولا
قصد » . (راجع الصورة الأدبية ١٤٠) .

و « الحس » تعاطف يتجاوز المشابهة ، ولا يتقيد بها ، وعلى هذا لا توصل الاستعارة فكرة تقريرية كما قلنا ، وإنما توصل انفعالاً ، وتوحى بكثير من المعانى والمشاعر مما يحدث هزة انفعالية ، وإحساساً بالجمال تنشط له النفس ، ويعمر به القلب ويتوجه السلوك ، إذ نجد أنفسنا كما يقول « ريتشاردز » أمام طرفين يشبهان زجلين يمثلان معاً ، ونحن لا نفهم هذين الرجلين فهماً أفضل بأن نتوهم انهما يندمجان ليكونا رجلاً ثالثاً ليس لحددهما (١) .

من هنا يُصبغ تفكيرنا بصبغ ينزرع إلى إعلان الحدث على الشيئية المستقرة الجامدة (٢) .

ذلك لأن المجاز سلوك لغوى ضرورى لتنمية إمكانات التعبير ، وتجديد طرائقها ومنه تبدأ الوظيفة الفنية للغة ، إذ يزيل الرتابة من الأشياء ، ويكشف عن علاقات جديدة من عناصر الحياة ، ويثير القائل ، وينشط الشعور بالخسارة والبهارة ، ويعيد للكائن البشرى إلى مكانه من العالم ، وصلته العميقة بكل مظاهره ، وظواهره .

من هنا لم يعد المجاز بديلاً لفكرة مجردة ، كما أنه ليس شرحاً لها ، إنما هو عالم جمالى على انقاض عالم رث مبتذل الفقه العادة ، فعاد لا يلغى الانتباه ولذلك تتعدد العلاقات به من خلال المستوى الروحى ، والعقلى ، وتنوع التجارب وعمقها ، تجارب الحياة ، وتجارب القراءة ، ودرجة الارتباط بالواقع ، والقدرة على تجاوزه إلى واقع « أكثر رحابة وعمقاً ، هو الواقع التاملى الفكرى .

وعلى هذا فإن جانباً مهماً من قيمة المجاز ، ومن خواصه المميزة له على الكلام الذى لا مجاز فيه أن فيه القدرة على تفويض الحائط

(١) د. ناصف : الصورة الأدبية ص ١٤٤ .

(٢) السابق ص ١٥٠ .

بين الحقيقة ، والخيال ، وبين الذات والموضوع ^(١) . قيمتها في إدراك الجانب الفردي من التجربة واكتشاف العالم الداخلي للشاعر :

نعم ، إن للاستعارة الناجحة مذاقاً خاصاً ، واثراً جمالياً تنشط له النفس ، ذلك إن من أهم وظائفها إدراك الأشياء ، والإحساس بها ، والالتحام بعالمها مما يجعل طرفيها المتباينين يدخلان معاً ممترجين في مجال إدراكي واحد ، لا يتعلق بالبصر أو بغيره من الحواس ، وإنما يرتبط بمنطقة الشعور الإنساني مما يثير انتباه العقل ، ويزيل عنه غشاوة الإلف ، فترى من وراء ذلك حيوية العالم وجدته والإحساس باتساع المعنى نافذاً من الروح وإليها ليترك الإنسان عن طريق الروح ما يعجز عن إدراكه بوساطة العقل وحده ، أو الحواس وحدها .

أما عن إدراك « التشابه في التباين » فهو منبع الاستعارات ، وهذا التشابه المكتشف يشبع الحنين إلى النظام والكمال ، وهذا مصدر لذة كبرى تحققه الاستعارة ، فهذه الصلة الروحية بين الأشياء الساعية إلى التوحد في مخيلة الإنسان تعبر عن رغبة عميقة للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي ، وبناء استعارة جيدة يعني جزءاً من تطلع العقل إلى استباغ النظام على ما حوله ، وقدرته على التأثير فيه ، وهل هوذا معنى العلاقة ، « فالعلاقة نفسها معنى وهو معنى تباينى » ^(٢) .

(١) ولعل هذا مما يفسر لنا مثابة الشاعر القديم الأطلال والأكار ، فما كان هذا ومثله إلا صائراً من لاوعي الإنسان ، وتجرته الأسطورية مع كل مظاهر الحياة ، وإحساسه بأن الكون طوع بيمينه يسيطر عليه بالكلمات متولفاً بيقين أن يكون لها أثر الفعل .

(٢) د. محمد حسن عبد الله ، راجع الصورة والبناء الشعري ص ١٠٦ ، وراجع لسيسل داي لويس كتابه « الصورة الشعرية » ص ٤٠ .

نستطيع القول إذن بأن وظيفة الاستعارة لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية ، كما أنها ليست شرحاً ، ولا توضيحاً ، وليست تقوية ولا تدعيماً لمعنى نثرى ، وإنما تبدو قيمتها فى الحقيقة فى أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلى للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز ، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أن تعبر عنه أو توصله إلى القارئ ومن هذا المنطلق عدت الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالى بوصفها تعبيراً عن ملاحظ متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر (١) .

لذلك فقد تجلّت قوة الخيال الاستعارى فى إدراك الجانب الفردى من التجربة أو فى استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل فى أبعادها ، وقد تنكشف كما يقول « هولم » فى أن العقل يقبض على الأفكار المهمة للقصيدة ، ويوحد بينها فى وقت واحد ، ويعدل علاقات الأفكار بعضها ببعض ، وعمله على هذا أشبه ما يكون بحركة الثعبان التى تسرى فى جميع أجزاء جسده على الفور تتبدى أفعالها الحرة فى شكل التواءات تتحرك فى وقت واحد صوب اتجاهات متضادة (٢) .

وفى ذلك كله يتحدث ناقد معاصر عن الاستعارة قائلاً :

الاستعارة تقرب بين حقيقتين بعيدتين إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجرّدنا من أى علاقة يمكن فهمها ، فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية ، وربما هى التى تتضمن الأداة المثلى فى المعرفة الشعرية (٣) .

(١) انظر العلم والشعر لريتشاردز ص ١٠١ .

(٢) راجع مشكلة المعنى للدكتور ناصف ص ١٠٥/١٠٦ .

(٣) جان برتلمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ص ٢٩٤ - دار نهضة مصر ص ٧٠ .

ويقول « ماكس بلاك » :

فى الاستعارة نستقبل شيئاً ثانوياً يجعلنا ننفذ ببصيرتنا داخل
شئ آخر رئيسى ، ومثل هذا الاستعمال يبدو من العمليات المميزة
للعقل ، وهو يلتزم معرفتنا بكلا الشئيين فى الوقت نفسه ، ولكنه لا
يمكن أن يختزل إلى مجرد مقارنة بينهما (١) .

معنى ذلك أن الاستعارة عندما ترد فى الشعر تكون لها قيمتها ،
فهى عندئذ الوسيلة الوحيدة التى يستطيع الشاعر عن طريقها أن
يقول ما يقول ، « ولن تصلح كلمات الحديث العادى المباشر على
الإطلاق ، مهما كان قدرها من الإحكام والانتظام ، لن تصلح لتحقيق
ذلك ، لأنها تحجب تفرد مضمون رؤيا الشاعر ، وتسحق تميز هذا
المضمون » (٢) .

لذلك كان من وظيفة الصورة مما يحدد قيمتها نفاذها إلى جوهر
الإنسان وباطنه بما هو إنسان ، وبذلك تتجاوز قدرة التاريخ الذى
يكشف عن الناس ، وهذا معنى ما قاله « أرسطو » من أن « الشعر
أسمى مرتبة من التاريخ ، لأنه أميل إلى قول الكليات ، على حين أن
التاريخ أميل إلى قول الجزئيات » (٣) .

(١) . Max Black : Models and Metaphors, 46 .

(٢) إيرول جنكنز : الفن والحياة - ترجمة أحمد حمدي محمود ص ٢٧٩ .

(٣) الشعر لأرسطو : ٦٤ - معنى هذا أن « أرسطو » يحدد الفرق بين « الفن » ،
« والتاريخ » ، أو بين الفنان والمؤرخ ، فعمل المؤرخ تكوين الحوادث التى وقعت
فعللاً ، أما الشاعر فهو يمثل الحوادث التى يحتمل وقوعها ، فينظم الحوادث
نظماً يسبغ عليها صفة إنسانية عامة ، لا فردية خاصة ، صالحة لأن تقع لكل
الناس أو لأكثرهم ، ذلك لأن عمل الفنان لا يرسم أشخاصاً معينين لا نقابلهم إلا
مرة واحدة فى العمر ، بل يرسم نماذج بشرية مستخلصة من آلاف الناس ،
وبمعنى آخر :

قد يقرأ الفنان التاريخ مثلاً ، فإلّا به يلحج فى أشخاصه أو عصوره شخصاً ، أو
عصراً بمميزاتة الفريدة ، فيأخذ فى تصوير هذا الشخص أو ذلك العصر ، وهو -

نعود فنقول : إن نقطة البدء ينبغي أن تكون هي الاستعارة ، لأننا في الاستعارة لا نعبر عن شيء يمكن التعبير عنه بدونها ، وبدونها لا نستطيع أن نقول : إن الشاعر عدل عن الإشارة أو الحقيقة أو المعنى الحرفي ، وإن ربط التشابه الحسي بين طرفيها بجوهر الشعور شيء لا بد منه لكي تكون أداة تعبير ناجحة وحية .

وها هوذا السبب الذي دفع عالمًا ذكيًا مثل « ابن خلدون » في مقدمته (١١٠٤) إلى أن يعدّ الاستعارة أصلًا في تعريف الشعر ، إذ قال : « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة ... » .

إن صاحب هذا المنهج حديثًا محذرًا من التكلف في صياغة الصور هو « أندريه بريتون » الذي يرى أن التكلف يقضى على الدلالة الشعرية للصور ويقضى على الأصالة .

يقول « بريتون » في الصورة السريالية :

« الصورة الأدبية السريالية تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل ، تأتيه تلقائيًا ، وتفرض نفسها عليه قسرًا ، فلا يستطيع عنها حولًا ، ويقتنع العقل ابتداءً بحقيقتها العظيمة القيمة ، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته ، وتبدو الصور في مجراها الطبيعي

— إذ يفعل ذلك لا يقص عليها تاريخ الشخص أو ذلك العصر متمشيًا في تصوره مع دقائق الوثائق التاريخية ، ولكنه يصنع ما يصنع من اختيار وترتيب ، وفقًا لرؤيته هو بحيث تنتهي العملية الفنية إلى صورة فريدة لا تكرار لها ، وعندئذ نقول : إن هذا الأديب يصور الحياة ، وما تصوره الحياة ، إلا محاكاة للحياة في تفريد كائناتها بسميزات وخصائص تجعل للفرد فردًا لا يخبئه شبهة لغيره ، ذلك كله في إطار هذه الرؤية الجمالية الفنية السائدة للبيئة على الانفعال ، والوجدان ، والتخيل البدع .

معنى ذلك أن الشاعر لا يتقص من شاعريته أن ينتزع موضوعه من واقع التاريخ إذ إن بعض الأشخاص ، والأحداث التاريخية في أي عصر من العصور قد تكون واقعة في نطاق ما هو محتمل ، والممكن هو الذي يلدننا ويرغشنا .

الذى يصيب المرء منه ما يشبه الدوار، كأنها عجلة قيادته الفكرية^(١).

إن السبب فى هذا أن السيرىالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق فى هذه الصور ، لأن المنطق كالعلم يقف عند حدود ظواهر الأشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، لذا تريد السيرىالية أن يكشف الشاعر بالاستعارة مثلاً عن حالات النفس الحاملة ، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام^(٢) .

فصور الأحلام لها ظاهر ، ولكن لا بد من تأويله بهاطن يشف الشاعر عنه ، ولهذا فهى تكشف أحياناً عن الصور الغامضة للنفس فى دقتها وسنلجتها ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور حتى تترجم بالكلمات والاستعارات عما لا يدرك .

وممن تنبه إلى ذلك من نقادنا المحدثين الأستاذ عباس العقاد^(٣) ، والدكتور عز الدين إسماعيل^(٤) . ، يقول الأستاذ العقاد :

ما ابتدعت صور التشبيه والاستعارة لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما نراها ، وإنما ابتدعت لنقل الشعور بها من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه ، وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس توافى إلى سماعه ، واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً ، وصفوة القول :

(١) النقد الأدبى الحديث للدكتور غنيمى ص ٤٠٩ .

(٢) راجع التفسير النفسى للأدب - ٨٩ .

(٣) فى الديوان ص ١١٩ .

(٤) راجع التفسير النفسى للأدب (ط. دار المعارف) ٨٩ ، ٩٠ ، ٨٢ ، ٧٤ .

« إن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدر أعمق من الحواس ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس ، فنلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ، ووجداناً تقود إليه المسكات فنلك شعر الطبع الحى ، والحقيقة الجوهرية » (١) .

معنى ذلك أن الشاعر يحاول أن يقيم جسراً بين الطبيعة والعالمين ، حتى ينقلنا إلى عالمه الشعري الذى نذكرنا بأوليات اللغة أو ينقل عالمه الشعري إلينا ، والجسر الذى تعبر عليه هذه المحاولة هو الاستعارة ، يقول : « داي لويس » Lewis :

« العالم الشعري عالم صناعى بالطبع ، ولكنه ذو معنى لنا بقدر ما يكون لقصيدة ما بفضل نماذج صورها من توافق مع النموذج الذى نسميه العالم الحقيقى ، والاستعارة هى الوسيلة التى يصبح بها ذلك التوافق معلوماً للمتذوق ، ولكنها تصنع أكثر من ذلك ، إن الصورة الشعرية تخبرنا أن هناك نموذجاً فى العالم الشعري أيضاً يختلف عن هذا الذى فى الواقع (٢) .

إن هذا الجانب من جوانب وظيفة الاستعارة ومكانها فى العمل الأدبى يشير إلى أنها الركن الركين فى بناء الشاعرية ، وتصور الشاعر لمسيرة عمله الفنى لا يكون إلا من منخل استعارى على هذا النحو .

هذا - وإذا كان التعبير الفنى يحقق الاندماج بين « الشعور » ، « والاشعور » ، أو بين ما هو « عملى » ، وما هو « خيالى » ، مما يعطى إحساساً خفياً بالرضى ، مما يحقق الانطلاق والتحرر فى

(١) الاستلا المقاد ،

(٢) راجع . Lewis (pay) : The poetic image p. 28 .

قالب منسجم ، فإننى لا أرى غير الاستعارة البوتقة التى يتم فيها هذا الاندماج والربط الوثيق ، وبما أنها لب التصوير الأدبى بوصفها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى ، فبمجرد هذا الذوبان ، والاندماج ينبتق عالم جديد من الإمكانيات مما يشارك فى المعرفة الإنسانية ، لأن الاستعارة بهذا تخرج إلينا جزءاً كبيراً من المجهول الرابض فى الأعماق البشرية ، وبالتالي تصبح مجالاً لخلق قوالب فنية جديدة ، بظهور القوالب الجديدة تظهر إمكانيات جديدة مما يؤثر فى خصوبة العمل الفنى .

إن الذوبان بين الشعور واللاشعور ، بين « الذات » و « الموضوع » ، على هذا النحو يوحد بين مستويات الإدراك الإنسانى ، مستوى الإدراك « الحسى » (من الناحية البصرية ، والسمعية مثلاً) ، ومستوى الإدراك « الوجدانى » ، ومستوى الإدراك « الفكرى » ، وهكذا تتحد الآلية بالانفعال بالتفكير فى وعاء الاستعارة ، وهذا ما يفرق بين تصوير الطبيعة كما هى والعمل الأدبى بما احتوى من صور شعرية فيها مدلولات الفن وأبعاده فى صياغة الوجدان وتشكيل الانفعال .

ولما كانت الاستعارة تقوم بهذا المزج ، ولما كان اللاشعور هو محتوى الانفعالات الإنسانية ، فإننى أرى الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية ، بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفنى وبالتالي فهى تكشف عن الطبيعة الحقيقية للإنسان بما هى صدى للاشعور ، إذ إنها بنت الحس .

وجدير بالذكر أنه فى أثناء عملية المزج هذه تكشف الصور عن الانفعال الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وبالتالي تخلقه ، والانفعال يجذب إليه المزيد من الصور المتجانسة والتى تعبر عنه ومن هنا كانت

الاستعارة بتفاعلها مع السياق ، وبتحادها مع بقية الصور هي الوسيلة الوحيدة للكشف عن انفعال الشاعر ، وعلى ذلك فإن هذا الانفعال هو الوسيلة الوحيدة التي تتخلق بها الصورة وتتشكل ، لذلك رأينا « بريسكوت » يركز على الجانب الانفعالي في الاستعارة صدد حديثه عن العلاقة بين طرفيها ، إذ قال :

« يتقدم العقل البشري من ملاحظة العلاقات والتشابه إذ يرى العقل في البداية الأشياء في حالة تفردا وعدم ارتباطها ، ثم يتعلم العقل كيف يربط شيئا بآخر كي يحصل على شيء جديد » (١) .

وبعامة - فإن هذا العالم يقوم - شعريا - على تقويض الحائط بين الحقيقة والخيال ، بين الذات والموضوع ، أو بين الشعور والاشعور ، بين طرفي النفس ، وبهذا وحده صارت الاستعارة دعامة التصور الشعري وجزءا أساسيا في بنائه ، فحيث يزأج عنصر بعنصر آخر فإنه يبرز الإمكانية الكامنة في كلا العنصرين معا مما يحدث توافقا بين طرفي النفس ، الذات والموضوع ، لذلك نرى الناقد سيسيل داي لويس يقدم سؤالاً مهماً إذ يقول : لما نستثار بالاستعارة والتشبيه ؟ ، لماذا تمنحنا لذة ؟ - والجواب عنده قسمة بين الذات والموضوع ، سواء أكان ذلك في مجال الإبداع أو التلقي (٢) .

من هنا رأينا « كولردج » يلح دائماً على أن اللغة الطبيعية للانفعال هي اللغة المجازية ، أي لغة الصور الاستعارية ، كما أنه يعرف الفن بأنه اللغة التصويرية للفكر ، ومعنى ذلك أن الانفعال هو مضمون الصور ، كما أن الصور هي شكل الانفعال ، وكلاهما

(١) Prescott : The poetic mind : p : 250 (poritain 1958) .

(٢) راجع الصورة والبناء الشعري ص ٩٠ ، ١٠٧ ، ١٢٢ ، وانظر الإحالة فيه إلى مرجع لويس ، الصورة الشعرية ، ص ٢٩ .

متصل بالآخر اتصال الروح بالجسد فى علاقة عضوية حية .

لذلك فالاستعارة تعبر عنا بالقدر الذى تشكلنا وتصوغنا فيما نعبّر عنه ، كما يقول العالم الفرنسى المعاصر « باشلار » (١) .

وعلى ذلك يتأكد لنا أن قالب الاستعارة ليس إطاراً خارجياً للعمل الفنى ، بل هو كيانه نفسه ، وتعبيره الذى يحدد مضمونه ، أو بعبارة أدق يحدد النمو الداخلى لهذا المضمون ، بل إن مجموع الصور الشعرية فى القصيدة تعبر عن حركة تعمق ونماء نفسى تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة (٢) .

وانطلاقاً من هذا التصور يتحدث النقد المعاصر بإفاضة عن حالة التوازن والاعتدال النفسى التى تصاحب وتعقب قراءة الآثار الأدبية التى تستعمل لغة مجازية رفيعة المستوى ، إنها تعيد الإنسان إلى صلته الحميمة بالأشياء ، وبالكون ، وتمنحه القدرة السحرية الأسطورية التى كانت لأجداده فى العصور البدائية حين توحدت الكلمة والفعل ، وتؤكد معنى النظام والوحدة بين الأشياء حين يضعها فى علاقات ، ويعرضها فى حلة جديدة ، ومن موقع فريد .

ثم إن إدراك التشابه من خلال الروابط الحسية للتشبيه والاستعارة مما يخلق أعمق المتع لأنه يشبع حنين الإنسان إلى النظام والكمال ، لذلك كانت الصورة الشعرية هى الفعل الإنسانى الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حى أو كان حياً (٣) .

(١) الدكتور محمد الكردى ، نظرية الخيال عند « جاستون باشلار » عالم الفكر ع سنة ١٩٨٠ ص ٢١٦ .

(٢) راجع التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل ص ٧٦ .

(٣) راجع لسيهيل دى لويس « الصورة الشعرية » ص ٤٠ .

من هنا رأينا « رولان بارت » يقول : « الأسلوب ليس أبداً أى شئ سوى الاستعارة » (١) .

معنى ذلك أن الصور الاستعارية وحال الشاعر الانفعالية تعزز كل منهما الأخرى مما يفتح لنا فرصة المشاركة فى التجربة ومما يجعل الصورة مؤثرة ، وعندما تكون كذلك تصبح موحية ، ومع الإيحاء ينطلق خيال القارئ أو المتذوق إلى حيث الجدة والطرافة فى عالم جديد ثرى بالرؤى والشاعر .

من هنا فليست مهمة التشبيه والاستعارة وغيرها من الصور فى داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده فحسب ، إنما مهمتها أن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشئ الذى يصوره لنا ، وفى ذلك اعتماد بها عن الشكلية والتقليد الذى يضعف الصورة ، ويقف بها ، عند حدود حسية معينة دون ربط الحس بجوهر الشعور والانفعال والفكرة فى الموقف الشعورى الذى يعيشه ، فبقوة الشعور وتيقظه وعمقه ، واتساع مناه ونفائه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواء .

لذلك فالمجازات والتشبيهات والاستعارات ليست غاية فى ذاتها ، إنما هى غاية لمعان تصور انطباعات روح الكون فى خيال الأديب ، ولكل أديب انطباعاته ، وكذلك لكل أديب استعاراته ومجازاته بحيث نستطيع القول : بأنها صورة نفسه وما انعكس عليها من روح الحياة ، ومن هنا نستطيع أن نفهم العلة فى سقوط الأديب حين يعيش على الصور القديمة التى ابتكرها سابقوه من الأدياء ، لأنه بذلك لا ينظم فى سلك الأدياء الكبار ، وإنما ينتظم فى سلك البهفافات التى

(١) من الخطيئة والتكفير للدكتور عبد الله الغنمى (ط١) النادي الأدبى بجدة - السعودية سنة ١٩٨٥ م ص ٢٥ .

تعيشر. علمي، تزداد ما تسمع دون أن تهتكر شيئاً جديداً ، (١) .

أي أن قيمة « الاستعارة » تتحدد بما فيها من إضافة وابتكار/ نتيجة الاستجابة الانفعالية للأديب ، ومن هنا كانت الاستعارة سمة رئيسية من سمات العبقرية الأصيلة ، من أجل ذلك قال أرسطو :

« إن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء لأنها الشيء الوحيد الذي لا يلحق ، وهي أيضاً سمة العبقرية الزصيلة ، حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحنسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة » (٢) . مما يمكن أن تقف عليه مخيلة الشاعر الأصل ، وهو ما يجعله ليس مجرد ناقل من الطبيعة ، بل يجعله مبتكراً مضيئاً الجديد دائماً ، ونستطيع أن نلمح هذا الجديد يوماً فيما يمكن أن يخلقه الشاعر من إحساسه على صوره ، واستعاراته بما يعبر عن تجربة حية نابضة ، وإذا امكن تحقيق ذلك تحقق الغرض الذي يرمى إليه فن الأدب ، وهو التعبير والتصوير ، والتوصيل ، وعن طريق هذه الصور والألفاظ المركزة إلى أقصى درجات التركيز يستطيع الشاعر التعبير عن تجاربه الصوف .

إن الاستعارة الطريفة التي نلمح فيها إحساس الأديب مركزاً من وسائل الإيحاء ، لذا فالإيحاء أوثق اتصالاً بالاستعارة الجيدة ، وهو الذي يمكن أن يميزها عن كثير من الصور ، ولم لا ... ؟ وهي لغة الشعر ، ثم إن الإيحاء عنصر ضروري لإيصال التجارب منظمة هادفة ، ولقد حق « لأبركرومبي » أن يقول :

« لابد للفن الأدبي أن يصبح إلى درجة كبيرة مجرد إيحاء » ،

(١) د. هدارة : مشكلة السرقات ٢٨٦ ، وراجع موضوع الأصالة والنقل في كتابه (مقالات في النقد الأدبي ص ٥٠ - ٥٥) .

(٢) جون ملتون مري : الاستعارة . مجلة المجلة ترجمة د. المسوري ص ٤٢ .

وإن اسمى ما يحصل إليه من الأنب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة ، وبعد المدى ، والحيوية ، والدقة بمكان عظيم ، (١) .

لذلك حق « جون كوين » أن يقول عن بناء لغة الشعر ، ودور الاستعارة في هذا البناء :

« الاستعارة « الشعرية » هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني » (٢) .

هذا ويعزو « جون كوين » ذلك إلى أن الاستعارة ليست مجرد تغيير في المعنى ، إنها تغيير لنمط أو لطبيعة المعنى مروراً من المعنى الذهني إلى المعنى العاطفي ، ولهذا فإنه ليست كل استعارة شعرية ، ولهذا أيضاً توجد الاستعارة العلمية عندما نسمى « الإلكترون » الكوكبي ، فإن المعنى الاستعاري لهذا المصطلح يتبين من خلال خصائص تنتمي إلى المعنى الإشاري للكلمة ، فبدلاً من المعنى الإشاري العام لكلمة « كوكب » ، وهو الجسد الفضائي الذي يدور حول الشمس أخذنا جزئيات « جسم ... يدور حول ... » وهنا لم تتعد الاستعارة المحيط الإشاري النثري ، لا الإيحائي الشعري ، وعلى هذا ، فالمعنى الإشاري هو الذي يوجد في القاموس ، فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية ، والخصائص العاطفية الإيحائية لا تجد لها في القاموس مكاناً إلا من خلال ، « المعنى للجازي » عندما تكون الكلمة مستعملة في استعارة شعرية .

لذلك ، فالإشارة ، تتميز رد الفعل « الإدراكي » ، « والإيحاء ، يميز رد الفعل العاطفي ، ومن هنا كانت وظيفة النثر إدراكية ،

(١) لاسل أبركرومبي : قواعد النقد ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٦ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة د. لعمد درويش ، مطابع الأهرام ص ٢١١ .

وظيفة الصورة الشعرية إيحائية ، ومن أجل ذلك قال « فاليري » :
« هناك مظهران للتعبير اللغوي ، نقل « حقيقة » ، وتوليد
« عاطفة » ، والشعر هو حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين
الوظيفتين » .

ثم إن هناك فارقاً بين العاطفة الشعرية التي تضاف إلى جعل
الموضوعات (موضوعية) ، والعاطفة التي تحمل على الذات (ذاتية
صرف) ، فالعزن الحقيقي مثلاً تجربة تخوضها الذات ، على طريقة
« أنا أكون ... » ، وعلى أنها تغيير في حالاتها هي يبقى العالم سبباً
خارجياً لها ، لكن الحزن الشعري في مثل ، « سماء الخريف حزينة »
- كما أنها رمادية ، على العكس من ذلك يلتقط على أنه خاصية
للعالم ، أي أنها صفة « موضوعية » لا ذاتية بالمعنى المحدود .

لذلك نجد « ميكل دوفون » يقول :

الإحساس هو أن أجرب مشاعر لا بوصفها حالة من حالات ذاتي،
ولكن بوصفها خاصة متصلة بموضوع ، وعلى هذا تكون الصورة
الاستعارية وسيلة للوعى بالأشياء وعياً عاطفياً وتشكل ما يمكن
تسميته بالصورة الفعالة للموضوع (١) .

ولذلك يحق لنا أن نقول بعد ذلك : إن الذي يميز الفنان الأديب
على غيره هو الإحساس الصوري ، وأية ذلك علمه بما تستطيع
الاستعارة أن توحى به ، وهذا الإحساس هو نفسه الذي يميز القارئ
الذي يتذوق الأدب عن غيره ، لذا فإن دراسة الصور الاستعارية
المنتشرة في ثنايا العمل الأدبي ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاها ،

(١) راجع هذا كله في « بناء لغة الشعر » - ليجون كوين ، ص ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .
٢٠٦ ، ٢١٠ .

ورموزها ، وما عسى أن تشتمل عليه من رؤى شعورية فتقارى من خلف المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذى يصل بين الاستعارات بعضها مع بعض ، ثم بينها وبين غيرها من الصور والرموز ، كل ذلك يمكن أن تكون مفتاحاً إلى إدراك ما تنطوى عليه حقيقة هذا العمل الفنى كله ، ويعين على اكتشاف الموقف الذى يعبر عنه الأديب ، أو الرؤية التى يراها للوجود .

من هنا كان الفرق بين الصور التقريرية ، والصور الموحية فرقاً كبيراً ، فالصور التقريرية صور وصفية مقصورة لذاتها ، ومفروضة على العمل الأدبى من أجل التنميق ، والتزويق ، أما الصور الإيحائية فهى على النقيض من ذلك تنبع من طبيعة الأديب ، وتصدر من صميم التجربة التى يكون واقعاً تحت تأثيرها ، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه ، وحالته النفسية والشعورية ، ومن هنا فالاستعارة بوصفها أولى وسائل الإيحاء ومصادره ترفع من حدة الشئ الموحى به ، بل إنها ليست إلا الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسية ، وحالات شعورية ، إزاء موقف معين من مواقف مع الحياة ، لذلك نعود فنقول :

إن الاستعارة هى المحك الرئيسى لعملية الصلة التى ينشئها الفن ، وتصبح العبارة الشعرية عن طريق الاستعارة هى العبارة التى يمكن إيصالها بالفعل .

لذلك حقاً « لجون ملتون مرى » " Murry " أن يقول :

« إن التشبيه الخلاق أكثر موامة للنثر من الاستعارة الخلاقة ، وهو أكثر محدودية ، أما الصورة الاستعارية فى الشعر فهى أكثر موامة له لأن الصورة فى الشعر أساساً مركبة وموحية (١) .

(١) راجع الاستعارة : لمرى ، ترجمة د. المسيرى ص ٤٥ .

ولعل كلمات « هربرت ريد » " Read " عن وظيفة الاستعارة وقيمتها ، تضعنا بحق على طريق هذه الفكرة نفسها ، عندما يقول:

إن الكلمات التي تستخدم نعتاً هي كلمات تستعمل لتحليل مباشر ، فحينما تكون في أذهاننا صورة مركبة ، ولكي نعبّر عن هذه الصورة تماماً ، فإننا نحللها إلى الوحدات أو العناصر التي تكونها ، (كأى وصف تفصيلي يمكن أن يستعان فيه بالتشبيه أيضاً) ، أما الاستعارة فإنها على عكس هذه العملية التحليلية ، إنها تركيب لعدة وحدات لوحظت تتلاقى في صورة واحدة مسيطرة ، إنها تعبير عن فكرة معقدة ، لا بالتحليل والشرح ، ولا بالتعبير المجرد ، ولكن بالإدراك المفاجئ لعلاقة موضوعية ، وهذه الفكرة المعقدة تترجم إلى مسامي محسوس ، (١) .

ويعمى « ريد » " Read " موضحاً هذه اللفظة مؤكداً أن اهتمام أرسطو بالاستعارة في مجال الشعر هو الصواب ، لأن الاستعمال الرئيس للاستعارات شعري دائماً ، « والقول بأن الاستعارة نتيجة التمعن طلباً لصفة دقيقة هو قول مضلل ، إن الدقة التي ننشدها هي دقة مساواة ، لا دقة وصف تحليلي ، وحيث إن النثر هو من الوصف التحليلي في الأساس فإنه يبدو أن الاستعارة ليست ذات صلة وثيقة بالنثر » (٢) .

هذا - وإذا كان التعبير عن فكرة الأدب ليس من أجل الفكرة نفسها ، بل لأجل إيصال التجارب منظمه بما تحمل من عاطفة وإلهام نفسى مما يمكن أن يصحب حركات الفكر والشعور ومما يحتاج

(١) من الصورة والبناء الشعري ص ١٥٤ وراجع الإحالة فيه إلى Read - (H) - English . prose, style - p : 25 .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

فى سبيل توصيله إلى الذهن إلى إشارة خيال القارئ فإننى لا أرى غير الاستعارة خير أداة لذلك ، لما لها من قوة إيحائية ، ولما يمكن أن تتسع لاحتوائه من عميق التجارب ونبذبات النفس ، ولأنها أولاً وأخيراً خيال شعرى يختص به الأدباء عن غيرهم .

إنها وسيلة كبرى من وسائل الإدراك الخيالى فهى تعبر عن ملاحظ متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر ، تعبر بوساطة إدراك مفاجئ لعلاقات موضوعية ، وهى تتميز فى الشعر عنها فى البلاغة والخطابة حيث تقوم على تشابه بسيط أو معرفة منطقية واضحة ، كذلك يميز النقاد بين التعبيرات التى يقوم الرابط فيها على التحليل والمقارنة المحتفى بها ، والتعبيرات التى تقوم على الإدراك الحسى المثير لعلاقات موضوعية (١) .

لذلك نرى النقاد يتخذون من موضوع الاستعارة مجالاً لشرح وجهة نظرهم فى الموقف الدرامى والعناصر غير المتجانسة ، والتفاير بين الأشياء ، بما هى وسيلة من وسائل الربط بين المتفاير وغير المتجانس ، لذلك كانت الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقيقة ، وهذا يعد أكبر علامات الطريقة الاستطائيقية ، ولذا فإن كثيراً من النقاد يحاولون دوماً اكتشاف الاستعارات الأساسية التى يقوم عليها العمل الأدبى ، وليس المهم كما يقول « بيرك » : أن نبحث

(١) نظرية للمعنى فى النقد العربى ١٠٧ ..

عن تاريخ الفنان ومزاجه ، وإنما المهم أن نبحث ما يعطيه « تكرار » بعض الصور فى أعمال الشاعر من أضواء يكشف بها التحول الذى يدور عليه شعره ، ويمكن بذلك أن نعثر على دلالات خصبة ، إذ عرفنا من خلال التعبير الاستعارى وعبر أثره الفنى الأشياء التى يرتبط بعضها مع بعض فى تفكيره ، أى نوع من الصور والمشاهد ، والمواقف يساير فكرته عن البطولة مثلاً ، أو اليأس والعزاء ، وما إلى ذلك (١) .

وانطلاقاً من هذا فإن بنية الاستعارة بما هى صورة من صور تمرد الشاعر على الانطباعات الراكدة تعدّ مفتاحاً مهماً لشعر الشاعر ، بمعنى أنها تكشف عن اكتمال رؤيته ، كما تكشف أيضاً عن قصورها أو اضطرابها ، أو افتعالها ، من أجل ذلك يجب أن تدرس فى تفصيل دقيق ، فقد تبرز بعض الاستعارات « عقلية » ، أو « سيكلوجية » ، وقد تكون « بلاغية » وربما « رمزية » يطلق عليها اسم المجاز الرمزي ، أى أن دراسة الاستعارة تحتاج إلى بحوث عدة هى على سبيل المثال ، سيكلوجية الإدراك ، وقصة اللغة ، والاشتقاق ، وعلم الجمال ، وعلم الدلالات الشعرية ، وعلم الأنثروبولوجيا . وكل هذه البحوث يمكنها أن ترد ما يعدّ سانجاً إلى أهميته ، ويمكنها أن تقف على جوانب أساسية فى الشعر عن طريق دراسة الصورة الاستعارية الأولية ، والتى يمكن أن تظهر أصالتها فى التعبير عن عالم الحقيقة والتهويم ، وكل ما يهم الإنسان ، كل ذلك يمكن أن يتحقق إذا ما درست تحت ضوء هذه المباحث .

(١) السابق ص ١١٨/١١٩ - راجع نظرية الأدب « لأوستين وارن » و « رينيه ويلك » ص ٢٤٤ .

من أجل ذلك قلنا من قبل :

إن الاستعارة وسيلة من وسائل استبصار الحقائق الشعرية ، والوقوف على تيارات النفس ، ونزعات الإرادة ، ولو أنها تضيف إلى التراث الثقافي والانفعالي ما لا تضيفه الحقيقة لما أصبحت أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس . وإن خير وسيلة لجعلها كذلك درسها في سياقها ، وإن خير وسيلة لفهم المعنى للشعر هي محاولة « ريتشاردز » حيث يقول :

« إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تفدّى وتتفدّى بإمكانيات أخرى ثم إن الذى يحدد هذه الإمكانيات هذا السياق ، لأنه الإطار الذى يوجهنا إلى نوع الإمكانيات الملائمة ، أى هو الذى يضع أيدينا على نوع المعرفة التى يمكن استبصارها من وراء الصورة الاستعارية ، أو مجموعة من الصور المترابطة المتفاعلة التى تكون رؤية معينة مثيرة للانتباه (١) .

إن تكلم الوسائل التى يمكن أن نخضع درس الاستعارة لها أو نبحثها فى ضوءها وسائل تنويرية إلى غاية الاستعارة ومرماها ، وما يمكن أن تلتحمسه من وراثها من معطيات تطلعننا على المزيد من فلسفة الانفعال ، والملابسات المحيطة بها ، وترينا المزيد من الكيفيات التى يسهم بها الشعر فى توجيه الحياة ، ومعرفة أسرارها لاستكناه أسرار النفس فى ضوء هذه الصورة التى استطاعت بهراة أن تتلاقى فيها المعنويات بالمجسّدات ، وما إلى ذلك مما ليس بينه رابطة أصلاً

(١) مبادئ النقد الأدبي ٨٩ ، ١١١ - وراجع تحليل د. مصطفى ناصف لأبيات « كثير عزة » - « ولما قضينا من مئى كل حاجة » .. حيث يثبت من خلاله إمكان استعمال الاستعارة منهيات ترابطية إلى معنى لغز معتمداً على قول « ريتشاردز » : « إن الدلالات يتشرب بعضها من بعض » . (راجع نظرية المعنى ص ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧) .

فى عالم الواقع ، إن الإنسان جزء من هذه الحياة . وبدراسة عمقه الشعورى عن طريق هذه الصور يوصلنا إلى جانب كبير من أسرار صلته بالكون وبنفسه ، وبالأخرين ، وبعوالمه المحيطة به على مدى رحب واسع .

نلك الذى دعا « جون ديوى » إلى القول : « بأن الاستعارة فى الشعر بمثابة التجاء إلى الذهن حينما يكون الانفعال أعجز من أن يشبع المادة ، وقد يتخذ التعبير اللفظى صورة الاستعارة أو المجاز ، ولكن هناك فيما وراء الكلمات فعلاً من أفعال التقمص الوجدانى لا مجرد تشبيه عقلى صرف ، والملاحظ فى كل هذه الحالات أن هناك موضوعاً متجانساً من الناحية العاطفية لموضوع الانفعال المباشر يجرى فيحل محل هذه الانفعال ، وهكذا يعمل هذا الموضوع الجديد بدلاً من الملاحظة المباشرة » (١) .

الاستعارة إن لغة عالمية ، وعالمية للعنى لا تتم بالتعريف والتحديد وإنما تتم بوساطة التجسيم ، والاستعارة خير وعاء لهذا التجسيد (٢) .

فالشعر كما يقول « مالارميه » ، يُجبر نقص اللغات ، وهو لا يفعل ذلك إلا إذا قام على « التجسيد » (٣) .

(١) جون ديوى : الفن خبرة ص ١٣٢ .

(٢) كولردج : سلسلة نوايخ الفكر العربى لد. مصطفى بدوى ص ٦٧ .

(٣) راجع لجون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د/ احمد مريش ، مطابع الأهرام ، سنة ١٩٩٠ ، ص ١٠٩ .

من أجل ذلك ، فالشعر هو المكان الذى تلتقى فيه أوضح الكلمات
بأغمض المواقف (١) .

أو ليس هذا الذى قلناه مما يفسر لنا استعارة المحسوس
للمعقول ، إنه عمل خلاق يجمع الأفكار جميعاً فى حزمة واحدة بعد
تشتتها ووجودها ناقصة ، إذا ما كانت وحدها غير ملتزمة مع غيرها
مما يوضحها ، ويجبر نقصها ، وهى متفرقة هنا ، وهناك بغير جامع
يجمعها ، أو مناسبة تضمها .

لقد اعترف « صمويل تايلور كولردج » بأهمية طريقة « العالم
المجسد » أو « الكلى المحسوس » ، وقد امتد فن « شكسبير » الذى
يجمع ، يوحد بين المعنى الكلى ، أو العالمى والجانب المادى الخاص ،
وهذه الطريقة متميزة من التشبيه ، و « الاستعارة » الذى ينزل
فيهما الخاص المجسم منزلة المشاهد ، وينظر إليه على أنه نموذج لهذا
الجانب الكلى العام (٢) .

تفسير ذلك : أن الشاعر لا يقوم بوضع الكلمات ، والأوصاف
الدالة على مشاعره ، وأنواعها ، وإنما يقوم بالتعبير عن خصوصية
كل شعور يمرّ به ، وهذه الخصوصية فى الشعور لا يمكن أن تقوم
بنفسها ، ولكنها تقوم بالتعبير عنها ، « فإن الشعور لا يكون خاصاً
إلا بتعبير خاص ، والطريقة الواحدة التى تعرف بها مشاعرنا لدى
الآخرين هى تخيلها ، أو تجسيما ، أو التعبير عنها بالكلمات ، وما
إليها مما يدرك بالحواس » (٣) .

(١) السابق ص ٣٤ .

(٢) د. مصطفى ناصف : مشكلة المعنى فى النقد الحديث ص ١١٦ .

(٣) د. عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبى ص ١٠٠ .

إن خير وسيلة لذلك هي « الاستعارة » ، لذلك حق « لجون مري »
أن يقول :

حاول أن تكون دقيقاً في وصف انفعالك ، وحينئذ فسوف تجد
نفسك مضطراً أن تستخدم الاستعارة ^(١) . إذ إن الاستعارة أداة
التعبير عن الانفعال الخاص دون الوقوع في أسر التعميم والبوح
المباشر ، ذلك البوح الذي يتعارض مع موضوعية الذاتية ، تلك
الموضوعية التي تمثل المواقف بالطرق الفنية الخاصة مما يثير في
نفوس القراء أحاسيس وأفكاراً بالإيحاء لا بالتصريح .
أو بمعنى آخر :

إنها أي « الاستعارة » كسب تعبيرى إيجابى للكلام يعبر عن
« طبع » الشخص الذى يستعملها ، ومن ثم « تكون ابتداء لا
شعورياً يعبر عن أعمق النزعات عند الشاعر » ، ثم إنها أيضاً ابتداء
شعورى واعٍ من التفنن الرفيع الذى يعمق التأثيرات ويغيرها ، أو
يوحي بها « فيما ذهبت إليه » كارولان سبيرجن ، ^(٢) .
قيمة التجسيد والتشخيص في الاستعارة :

من أجل ذلك « فلن نستطيع أن نكشف كشفاً تاماً عن لب
« التشخيص » والتجسيد ، ذلك أن التشخيص صفة تتسرب في
كياننا عميقة موهلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات
القديمة في أنفسنا في شكل غامض ، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه
بالطبيعة ^(٣) .

(١) Murry : The problem of style / 25 " Try to be precise and then you will be bound to be Metaphorical " .

(٢) ستانلى هايمن : انظر النقد الأدبي وممارسه الحديثة : ج١/ ٢٠٢ ط. (١٩٥٨) .

(٣) Richards (I.A) / Practical criticism 200/201. (٣)

ذلك أن التشخيص والتجسيد ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد
أو الإيجاز ، وقد عزا إليه « ريتشاردز » الفضل في تجنب اندثار
الدوافع الانفعالية وتبديدها (١) .

ذلك لأن التجسيد و « التشخيص » يتعمقان بناء اللغة
وخصائرها ، وأفعالها ، وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً لا شئبة
فيه من صنعة أو أنافة ، ولعل أهم ما ينبغي أن يحرزه التجسيم الثابت
رسوخ الإطار العاطفي ، بحيث نتجاوز عتبات الحسّ والمعنوى ،
ونكتفى بمقولة لا هي حسية ، ولا هي معنوية خالصة ، وإنما هي
الدنيا السحرية التي تجمع بين الظاهر والباطن ، الحسّ والمعنوى
ولم لا ؟ ولقد كانت قضية « التجسيد » من القضايا النقدية والبلاغية
المهمة عند شيخ البلاغيين عبد القاهر ، وضعها في قلب النظرية
الأدبية والنقدية العربية ، بل ووضعت في قلب كل الحوارات والجدل
الذي عاشه نقد القرن العشرين ، كما يقول الدكتور عبد العزيز
حمودة .

إن موضوع « التجسيد » الذي يحققه الاستخدام المجازي الخاص
للغة ، سواء أكان ذلك عن طريق التشبيه أو الاستعارة ، تلك التي
تحقق دلالة المعقول بالمحسوس هو ما يكشف عنه كلام عبد القاهر :

« إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في
النفس أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في مواقع الأبصار ،
وأن تدركه الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات ، وبالعكس وهو
أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض
صورته في النفس قلّة رؤيته ، وأنه مما يحسّ بالغيبة بعد الغيبة وفي
الفرط بعد الفرط ، وعلى طريق النُدرة ، وذلك أن العيون هي التي

تحفظُ صور الأشياء على النفوس ، وتجَدُّ عهدُها بها ، وتحرسُها من أن تَذْثُرَ ، وتمنعها أن تزول .

ولذلك قالوا : « من غاب عن العين فقد غاب عن القلب » ، وعلى هذا المعنى كانت المدارس والمناظرة في العلوم وكُرُورها على الأسماع ، سببَ سلامتها من النسيان والممانع لها من التقلُّت والنَّهَابِ (١) .

وإنى لأرى هذا الكلام يمثل أهمية لافتة بالنسبة للتصوير المجازى ، والصورة الشعرية ، ومبدأ التجسيد الذى يجمع بينهما ، ليس فى البلاغة أو البيان العربى ، أو حتى نظرية الأدب العربى فقط ، بل فى النقد الجديد فى القرن العشرين .

ذلك أن هذا النص يثير عناصر مهمة - كما لاحظ الدكتور عبد العزيز حمودة (٢) ، وهى :

أولاً : أن ناقدنا يرى أن بناء الشئ وثبوت صورته فى النفس يعتمد على « دوراته على العيون » ، ودوام ترده فى مواقع الأبصار ، أى تجسيده حسياً .

ثانياً : وربما يحدث العكس ، فيبعد الشئ عن الخاطر ، ويندر الإحساس به إلا فى الفرط بعد الفرط ، إذا قلَّت رؤيته .

ثالثاً : ثم إن العيون والتجربة الحسية هى التى تحفظ صورة الأشياء فى النفوس وتحفظها من الاندثار ، والزوال ، ولتأكيد ذلك كله ، يقول عبد القاهر فى موضع آخر : « ليس الخبر كالمعاينة » .

(١) أسرار البلاغة (ط.. الشيخ شاكِر) ص ١٦٥ .

(٢) الدكتور عبد العزيز حمودة ، راجع كتابه - المراتب المفقرة - (نحو نظرية نقدية مربية) عدد ٢٧٢ من عالم المعرفة - الكويت - مطابع الوطن - أغسطس سنة ٢٠٠١ م من ص ٢٨١ - ٢٨٢ .

وهذا كله مما أثار تساؤل الدكتور عبد العزيز حمودة إذ قال :
هل تختلف آراء عبد القاهر هنا عن آراء (ت.س.اليوت) عمدة
التحليلين حول التجسيد الذى اعتمد له مصطلحاً نقدياً هو ،
المعادل الموضوعى ، The objective correlative ؟

إن المعادل الموضوعى كما قدمه « اليوت » هو الأداة البلاغية
الإبداعية التى يستخدمها الشاعر حتى لا يقع فى فخ « التقرير » أو
التعبير المباشر عن العاطفة ، وبدلاً من المباشرة يبحث الشاعر عن
صورة حسية تجسد العاطفة وتعبّر عنها أى تعادلها .

ثم إن القارئ أو المستمع حينما يتلقى هذه الصورة الحسية ،
(ذلك المعادل الموضوعى للعاطفة) ، فإنها تثير فيه العاطفة التى
يجسدها المعادل الموضوعى أو الصورة الحسية .

ويستطرد الدكتور حمودة قائلاً :

ومن مفردات هذا المفهوم أيضاً أن المباشرة قد تثير فى المتلقى
مشاعر قوية ، ولكنها وقتية ، ومؤقتة لا يمكن اختزانها فى الذهن ،
أو الذاكرة ، إنما الصورة الحسية المجسدة للعاطفة أو للمعنى
تتعلق بالذاكرة وكلما استرجعها المتلقى أثارت فيه المشاعر المرتبطة
بها (١) .

وأضيف فأقول :

إن التجسيد الحسى للفكرة أو المعنى يدخلنا فى العالم الخيالى
الذى يعيش فيه الشاعر وهو عالم خيالى بديل عن الواقع ، فيه
نتجاوز المألوف ، ونعيد تصورنا للحياة من حولنا ، إن الكلمات

(١) الدكتور عبد العزيز حمودة : راجع المراهب المفقرة (نمو نظرية نقدية عربية)
ص ٣٨٢/٣٨١ .

حينئذ لا تستخدم فى الجمل الشعرية لذاتها ، ولا من أجل مدلولاتها الحسية الصرف ، وإنما تستخدم للتعبير عن حدس الشاعر ، ورؤيته الخاصة به ، بحيث يتجاوز الدلالة الأولى للكلمة ، ويتسامى عليها ، ليخلق عالماً آخر يراه أكثر حيوية ، وأبعد دلالة ، وأوفى بحاجات النفس والوجدان ، ومن هنا يتحقق « المعادل الموضوعى » بلغة النقد الحديث .

هذا ، وإذا كانت كل صورة شعرية هى بمعنى ما روحانية على أساس وجود نظام روحى داخل عالم المادة ، فإن التشخيص أو « التجسيد » هو بقايا الروحانية ، ولذلك يخلع الشاعر أو الصفاة البشرية على الطبيعة الجامدة ، إنه نوع من التكييف للحافز الروحانى الذى يحتاج إلى شعراء من نوع خاص . وإننا نرى مبادئ العملية الروحانية أيضاً من خلال جميع القصائد المعاصرة التى تبحث عن صور شعرية فى حياة شوارع المدينة ، وفى العامل ، والمختبرات ، وساحات اللعب ، وساعات العمل (١) .

من هذا المنطلق ، اهتمت النظرية الأدبية المعاصرة بطبيعة الصور البلاغية ووظيفتها ، ولقد تمَّ تعريف الصور المجازية باعتبارها - بصفة عامة - ، تصويراً عن الاستخدام العادى أو انحرافاً عنه ، فعلى سبيل المثال - وكما يقول جوناثان كيلر - فيما أورده الدكتور عبد العزيز حمودة : إن الشاعر عندما يقول : My love is a red rose ، لا لتعنى الوردة ، بل لتعنى شيئاً جميلاً وشميماً red rose ، وتلك هى « الاستعارة » (٢) .

(١) راجع لميسيل دى لويى كتابه : الصورة الشعرية بترجمة ، د. أحمد نصيف الجناهى ص ١٢٣ .

(٢) راجع للدكتور عبد العزيز حمودة : « المزايا المقرة » ص ٢٨٥ .

أو ليس هذا الكلام هو نفسه كلام عبد القاهر :

« فأول ذلك أن أنس النفوس متوقف على أن تخرجها من خفى إلى جلى ، وأن تردّها فى الشئ تعلّمها إياه إلى شئ آخر هى بشأته أعلم - نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من وجهة النظر والفكر فى القوة ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا : « ليس الخبر كالمعاينة » ، ولا « الظن كاليقين » ، فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس من جهة الاستحكام والقوة » (١) .

ولعل شيخ البلاغة ، هنا يقارن بين معنيين :

المعنى المباشر : الذى تحقّقه المواضعة اللغوية ، أو استخدام اللغة على الحقيقة .

والمعنى غير المباشر : الذى يعتمد على تحويل اللغة وخروجها عما وضعت له ، أى استخدامها على المجاز .

ولعل الأنس بالمشاهدة هنا ، هى مشاهدة عالم غير العالم الذى نعيشه ، فنشاهد أنفسنا ، ونلوذ بأرواحنا ، إنها ومضة « صوفية » محبوبة ، نلاحظها فى كلام عبد القاهر ، ونظريته عن التجسيد ، وإحياءاته ، وعن معنى المعنى ، وعن الصور الحسية التى تجسد العاطفة ، وتعبّر عنها أى تعادلها (٢) .

من أجل ذلك يقول الدكتور ناصف :

إننا لا نميل أن تكون المنية فى بيت أبى نؤيب المشهور :
وإذا المنية أنشبت أظفارها . . . الفيت كل تميمة لا تنفع

(١) أسرار البلاغة ١٢١ .

(٢) راجع للدكتور عبد العزيز حمودة : المراهيا المقمرة ص ٢٨٢/٢٨٣/٢٨٤ .

مشبهة بالسبع فى اغتيال النفوس ، ولا نميل إلى أن المنية هى
السبع بادعاء السبعية لها ، وإنكار أن تكون شيئاً آخر غير السبع ،
ولن نرى أن المكنية هى التشبيه المضمّر فى النفس المرموز إليه بإثبات
لازم المشبه به للمشبه (وهذا الإثبات هو الاستعارة التخيلية) ، المقام
أيسر من ذلك ، فالاستعارة لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة ،
وإنما هى العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر ويؤثره على
التخيلات الساذجة الأولى التى قال بها « كولردج » ، فقد أعيد تنظيم
الإحساس بالمنية والسبع ، وأعطى لهذين العنصرين وظيفة جديدة ،
بل ربما يستحيل افتراس المنية نفسه عنصراً آخر متميزاً من ذاك
السبع نفسه (١) .

« لقد غاب عن محلى الاستعارة أن العناصر التى يتناولها
الشاعر بالتفكيك ، وإعادة التركيب تصبح فعلاً فى الاستعارة
جديدة، وإن هذه الجدة المتخيلة ، هى مصدر ما فى الاستعارة من
روعة ، إن الخيال - فى الاستعارة - حين يستعين ببعض العناصر
الحسية إنما يريد من وراء ذلك غاية أخرى هى التسامى على هذه
العناصر ، وخلق مقولة أو عالم خيالى ثان بديل منها ، ذلك لأن
وظيفة اللغة ذات الألفاظ ليست أن نقدم إلينا نسخاً من الإدراكات
والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها ، إن الكلمات لا تصلح لهذه
الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها وأن تبعث فى
الإدراك معنى النسق والنظام » (٢) .

من أجل ذلك فإن المشابهة الموضوعية أو الحقيقية لا وجود لها فى

(١) راجع للدكتور مصطفى ناصف : الصورة الأدبية (ط٢) دار الأندلس لبنان ١٩٨١
ص ١٢٥ - ١٢٧ .

(٢) الصورة الأدبية لد. ناصف : ص ١٢٧ .

الاستعارة غالباً ، فالاستعارة بنت ، الحس ، كما قلنا ، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها ، وعالم الشاعر فى كفاف مستمر من أجل التوافق فى إطاره الداخلى وعلاقاته بالبيئة الخارجية (١) .

ولم لا ؟ والأمر يزداد وضوحاً إذا ما عرفنا أن العقل فى أثناء عملية التخيل يلتفت إلى الأجسام الحسية ، ليكتشف ما فيها من تطابق حسى مع الفكرة التى كونها بنفسه أو تلقاها عن طريق الحواس .

من هنا يرتبط الفن بالطبيعة ، أو يتوافق الفكر مع الحياة ، إنه إعادة توافق بين شيئين ، ولكنه أولاً وبصورة نوعية إعادة توافق بين طرفى النفس ، الشعور والاشعور ، الذات والموضوع ، إنه تنامى الإنسان والطبيعة معاً ، وما هذا التنامى فى رأى إلا محصلة ارتباط الاستعارة « بالحدس » " Intuition " الذى هو - كما قلنا من قبل - ضرب من الاكتشاف القائم على نفاذ الرؤية الروحية للأشياء والظواهر ، لذا فوظيفة الاستعارة ليست وصفية تهدف إلى تقريب صورة الشئ أو حتى تجسيده ، وإنما إدراكه ، والإدراك غير الرؤية وهذا معناه أن الاستعارة تعيد تنظيم إحساسنا بالأشياء من حولنا وإعطاء عناصر الحياة وظائف جديدة من خلال إقامة عالم خيالى ثانٍ بديل منها .

تحدد قيمة الاستعارة أيضاً فى أنها قد تحمل معنى « التعليل البلاغى » فى بعض حالاتها فإذا استعير مثلاً لفظ الارتجاج لاهتزاز أوراق الشجر أمام الريح الباردة أو تحت المطر فليل : ارتجفت أوراق

(١) راجع الصورة الأدبية لد. ناصف ص ١٤٠ ، وانظر الإحالة فيه إلى كتاب فلسفة البلاغة لريتشاردز .

الشجر ، ولمح فى لفظ الارتجاف معنى الخوف أو فقدان السيطرة على النفس ، كانت الاستعارة قائمة على نوع من التعليل ، ومن تفسير الظاهرة الطبيعية للاهتزاز وردھا إلى عامل نفسى يصدر عن عاطفة الشاعر ولا صلة له بفعل الطبيعة إلا هذا الشبه الخارجى بين حركتين ، وكذلك حين يقال : ابتسم الزهر ، إننا لمح الشاعر فى تفتحه شَبْهاً بالابتسامة (١) .

والفرق بين هذا النوع من الاستعارة ، وبين ما يسمى « حسن التعليل » فى البلاغة ليس فرق الصياغة وحسب بأن تكون الاستعارة كلمة فى أغلب الأحيان ، ويكون حسن التعليل جملة ، وإنما الفرق الكبير بينهما أن الاستعارة لمحة موحية تدخل فى تكوين أدبى أوسع منها ، فى حين أن حسن التعليل يصير قضية منطقية يتركز الانتباه عليه ويكاد يستغل عما حوله ، أو يكاد يكون ما حوله تمهيداً له فينتقل بذلك حسن التعليل عند الشاعر إلى مكان الصدارة فى السياق ، ويضطر قارئ الشعر أو سامعه إلى الوقوف عنده (٢) .

من هنا كانت الاستعارة الأصلية أقرب إلى الفهم الحقيقى للشعر ، وأبعد عن التكلف لأنها تعتمد على اللمحة الموحية ، وكانت أيسر على الشاعر والقارئ ، لأنها عنصر من عناصر متعددة يشترك معها فى إثارة العاطفة ، ويدخل فى نطاقها ، أما حسن التعليل فإنه لما خرج فى صورة قضية منطقية كان أقرب إلى حكم العقل ، وأشبه بأن يثير التفكير العقلى لدى القارئ قبل الإيحاء العاطفى . وهذا نوع من الانحراف فى فهم معنى الشعر ، ولكى يدخل حسن التعليل فى المفهوم الحقيقى للشعر كان لابد أن يخفف

(١) د. عبد العزيز الأهماني : ابن سناء الملك ومشكلة العمق فى الشعر ص ٩٢ .

(٢) السابق ٩٢/٩٣ .

ما استطاع من صراحة العرض المنطقي ووضوحه ، وإن تكون قضية معروضة فى جو عاطفى بحيث لا يحس قارئ الشعر فيه بتكلف وافتعال (١) .

لقد عرض عبد القاهر هذه القضية فى « أسرار البلاغة » ، وعالجها على أساس تقسيم المعانى فى الشعر إلى معان « عقلية » ، ومعان « تخيلية » ، أما القسم العقلى فهو الاتيان بقضية معقولة ، مفيدة ، القصد منها إلى الصديق والحق ، ويمثل لها بقول المتنبى :
وكل امرئ يولى الجميل محببٌ . . . وكل مكان يُنبِتُ العزَّ طيبٌ
فهو عنده معنى صريح محض يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة ، ليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب ، وإنما له ما يُلَبَّسُ من اللفظ ، ويكسوه من العبارة ، وكيفية التادية من الاختصار وخلافه ، والكشف أو ضده ، وأصله قول النبى صلى الله عليه وسلم : « جُبلت القلوب على حَبٍّ من أحسن إليها » بل قوله عز وجل : « ادفع بالتي هى أحسن فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولىٌ حميم » .

أما القسم « التخيلية » فهو الذى لا يمكن أن يقال : إنه صدق ، وإن ما أثبتته ثابت ، وما نفاه منقضى ، ويعترف الجرجاني بأنه :

(١) أسرار البلاغة ص ٢٦٤/٢٦٥ - ط. الشيخ محمود شاكر .

وراجع ما كتبناه عن « التعليل التخيلي » أو « البلاغى » فيما ارتبط بالمبالغة فى التشبيه التمثيلى فى كتابنا « مفهوم المبالغة فى الفكر النقدي والبلاغى » ط. ١٩٩٦ ص ١٦٦ وما بعدها .

« لا يكاد يُحصر إلا تقريباً . ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً » .

وهكذا يجعل شيخ البلاغة ما أسماه بالصدق والحق مرتبطاً بحكم العقل ، ولذلك كان الجيد من قسم « التخييل » هو ما يجيء مصنوعاً قد تُلطف فيه ، واستُعين عليه بالرفق والحدق ، حتى أعطى شبهاً من الحق ، وغُشِيَ بريقاً ورونقاً من الصدق ، باحتجاج مُحل ، وقياس تُصنَّع فيه وتُعمل^(١) .

ويشير عبد القاهر إلى أن هذا الفن قد ازدهر على أيدي الشعراء المتأخرين ، فيقول :

« وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نكت ولطائف وبدع ، وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء » (٢) .

وهو يشير بذلك إلى ما ورد في شعرهم من استعارات ومجازات وتخيل مما يتيح فرصة لوجود حسن التعليل ، مما يمكن أن تؤدبه بعض الاستعارات في إطارها الجميل .

وأخيراً ، نكرر القول : بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة في كونها مجرد محسن بلاغي كما كانت نظرة بعض النقاد القدامى إليها ، ولكنها في ضوء الدراسات الحديثة بدت عنصراً أصيلاً في حياة الأدب ، بل إنها جوهره ، وركيزته الأولى في التعبير عن الانفعال ، وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية ، ومن هنا فالاستعارة في الأدب لغة الانفعال ، بل هي الدافع الأساسي لذلك

(١) راجع الأسرار ص ٢٦٧ (ط. الشيخ شاكِر) .

وراجع تحليل الجرجاني لقول أبي تمام من خلال عرضنا في النقد التحليلي ص ٢٥٦ لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

(٢) الأسرار ٢٥٨ / ٢٦١

يقول « جور. مدلتون مري »

هذه هي المشكلة الرئيسية للأسلوب كما تطرح نفسها على الكاتب . إن المشكلة هي كيف يرغم الكاتب الناس الآخرين على أن يشعروا بما في شعوره وانفعاله من خصوصية وتفرد وتميز (١) .

ولكى أوصول انفعالي إلى القارئ فإن هذا يعنى فى الحقيقة أن افرض عليه انفعالاً ما ، ولكى افعل ذلك فإنه يتحتم على أن أبحث عن « رمز » ما يستطيع أن يثير إلى القارئ رد فعل أو تأثيراً انفعالياً يكون مماثلاً بقدر الإمكان للانفعال الذى أشعر به ، وأرجو ألا يخطئ القارئ فهمى عندما أقول « رمز » Symbol ، فقد استعملت هذه الكلمة لأننى لا أستطيع فى الوقت الحاضر أن أجد كلمة أفضل منها ، وعلى أية حال فالمعنى الذى أعنيه بهذه الكلمة يشمل أية حيلة تعبيرية يلجأ إليها الشاعر ، وبحيث لا تقتصر هذه الحيلة على مجرد الوصف (٢) .

الرمز والاستعارة وقيمتها فى التعبير الشعبى :

والرمز يختلف عن الإشارة فى كونه وساطة بين « اللامحدود » و« المحدود » ، ومن ثم فإنه يُحمل على كليهما ، أما تعقد الرمز ، فإنه يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة ، وهى صور « استعارية » أو « مجاز رمزى » على نحو جوهرى ، وأدوات لبلوغ الحقيقة (٣) .

(١) . The problem of style - pp.75 - 76 .

(٢) مشكلة الأسلوب (لجون مدلتون مري) ص ٧٠ / ٦٩ .

(٣) راجع الرمز الشعبى عند الصوفية للدكتور عاطف جودة نصر ص ١١٠ / ١١١ .

لذلك كانت المصامين أو المواد عند « أرسطو » جوهرًا ماديًا بالمعنى الحديث للكلمة ، وهى اللامحدود بالقياس إلى الصورة التى تدخل عليها فتحددها ، -

وهذا مما يفسر لنا معنى الرمز لدى الدكتور «درويش الجندى»،
 إذ يرى أن «الرمز» يعنى الريحاء ، والفارق بينه وبين الصورة ليس
 فى نوعية كل منهما بقدر ما هو فى درجة من التجريد ، فالصورة
 بوصفها شكلاً حسيّاً تستنفذ إلى حد ما فيما تمثله ، وما تمثله
 محدود بطبيعته ، أما «الرمز» فلا يمثل إلا نفسه لأنه يوحى بما لا
 يقبل التحديد ، وعلاقتها معاً ليست علاقة مفارقة ، فقد تتعقد
 الصورة ، وتتأزر عناصرها تأزراً إيحائياً يبلغ بها حدود الرمز ، أو
 يقف بها على مشارفه ، حينئذ لا تعد الصورة الرامزة تحليلاً للواقع ،
 بل تصبح تكثيفاً له ، وهى تبدأ من الواقع ، لكنها لا ترسمه بكل
 تخومه ، بل تردّه إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة ، وعلاقاتها
 الطبيعية لتقوم على انقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية ،
 والرمز بهذا سمة «لأسلوب» ، وليس سمة للكلمات أو الصور
 الجزئية (١) .

– وتفسير ذلك : أن المادة لا معنى لها ، وهى غفل خام دون أن تتشكل من خلال
 ذات شاعرة مبدعة ، وهى قبل التشكيل لا نهائية وغير ذات صفة محددة بوجودها
 فى الواقع بغير تشكيل فنى يحددها ، إذ إن الصورة الفنية هى وحدها القادرة على
 جعل المادة محددة بمعالم الفن من انسجام ، ونظام وتناسق ، وتناغم فى سياق
 فنى مما يتيح للشاعر أن ينفذ إلى باطنها من خلال تلاحمه معها ، وتفاعله بها ،
 لتنبثق حينئذ قيم فنية ، وذاتية ، ورؤية جديدة للواقع . وبذلك تصبح المادة رمزاً
 تتعاطف معه الذات ، وحينئذ تتحدد المادة فى إطار الفن ، وتنقل من الطبيعة
 والحياة لترتد إلى حياة أخرى ، وطبيعة مغايرة ، تمبر عنها وتوحى بها .

إنها الطبيعة الإنسانية وبغنىها ، وذوقها ، وخيرتها ، وموهبتها ، وحينئذ تبدأ فى
 الإيماءة ، والإشارة ، والإيهام بغير غير محدد ، وإشعاعات نفسية لا تقع تحت
 حصر فى إطار الرؤية الفنية التى صاغت متخيلتها بذلك معناها المباشر أو الجزء
 (الكدر منها) ، فتصبح لا نهائية مرة أخرى ولكن من خلال الفن وحركته الحيوية
 ، ومن منطلق هذه اللانهائية تتعدد الرؤى والأنواع والانطباعات والأخيلة فى
 استكشافها ومعرفة قيمها . (راجع ما كتبناه عن هذا كله فى كتابنا : مفهوم
 الجمال فى النقد الأدبى – أصوله وتطوره ص ٢٦/٣٧) .

(١) د. درويش الجندى : راجع الرمز والرمزية ص ٤٢١

ولقد كانت « الاستعارة » من بين الرموز بالمعنى الذى حدده
« جون مدلتون مرى » فى نصّه السابق ، وهى فى نظره أكثرها
فعالية فى التعبير عن الأفعال وتوصيله للقارئ ، يقول « جون
مدلتون مرى » :

« وأحب أن أؤكد هنا ما سبق أن قلته عندما عارضت تصور
الاستعارة على أنها مجرد زينة وحلية ، إن الاستعارة ثمرة بحثنا عن
الصفة الدقيقة التى نصف بها انفعالنا ، ثم إنها ليست زينة وحلية ...
وعلى ذلك حاول أن تكون دقيقاً فى وصف انفعالك ، وحينئذ سوف
تجد نفسك مضطراً إلى أن تستخدم « الاستعارة » ، إنك ببساطة لن
تستطيع الاستغناء عن إنشاء علاقات وصلات بين كل العالم سواء
الأشياء الحية أو الأشياء الجامدة الميتة إلا بها ، (١) .

هنا ، وإذا كان « الرمز » يُعدّ ضرباً من ضروب « الاستعارة »
فإن التعبير الأدبى الشعبى الذى يصاحب الحياة - على نحو ما
يصاحب الفن الحياة بصفة عامة يقوم أساساً على « الاستعارة »
القادرة على نقل الشئ من مستواه النفسى إلى المستوى الرمزى ،
فالاستعارة فى التعبير الشعبى مثلاً ليست مجرد تشكّل جمالى
يقرب الأشياء بعضها من بعض ، بل هو وسيلة معرفية حية ،
فالفكرة لا تتمثل بدقة ، ولا تصبح مقنعة إلا إذا عثرت على ما
يمثلها ، وعندئذ تكون « الاستعارة » قد قفزت بالشئ إلى مجال
(الرمز) الذى يحتوى على المعنى « وفائضه » ، وتكون قد دخلت إلى
مجال الفعل ، وليس إلى مجال المعنى فحسب ، وهنا نصل إلى ما
يسمى « بالحقيقة الاستعارية » التى تعلمنا شيئاً غائباً فى الحياة .

(١) مشكلة الأسلوب ، لمرى ، ص ٧٥ - ٧٦ - وراجع هذا الكلام فى ثنايا كلام
« سيسيل دي لويس » الذى يقول فى كتابه « الصورة الشعرية » ص ٢٧ : « جرب
أن تكون دقيقاً فتكون بالضرورة مجازياً » .

ولهذا فإن التعبير الشعبى لا يحتوى قط على ما يسمى بالاستعارة الميثة ، وإنما الخيال الشعبى قدر على صياغتها فى تشكيلات جديدة قادرة على أن تبقى على الزمن ، (١) .

أما عن الانفعال الذى تمتلئ به « الاستعارة » ، فليس من السهولة بمكان بحيث نستطيع ملاحظته لأول وهلة فى العمل الأدبى ، إذ لم يعد التعبير الاستعارى بوصفه رمزاً شعرياً قابلاً للفهم لأول وهلة ، بل إنه يحتاج إلى جهد ، وذكاء ، ودراسة لطبيعة لغة الانفعال ، وهذه الدراية تتفاوت فى عمقها بتفاوت الذكاء ، ويجب ألا نفهم من ذلك أن « التعبير الاستعارى » تعبير معقد بمعنى أنه لا يفهم ، ولكن يجب أن نعرف أن صفة التعقيد فى الاستعارة تعنى « الإلغاز » ، والأسلوب الملفز أو المعقد شئ ، وغير المفهوم أو المعنى شئ آخر ، أو على النقيض منه ، ذلك أن الإلغاز و « التعقيد » - كما يقول « أرسطو » :

« هو التعبير عن حقائق ثابتة مع إنشاء علاقات غير ممكنة بينها ، وهذا لا يمكن أن يحدث فى أى نظام لألفاظ عادية ، ولكنه من الممكن أن يحدث إذا استخدمت الاستعارة » (٢) . أما الأسلوب غير المفهوم فهو الذى يتركب من ألفاظ غريبة أو نادرة .

إن مشكلة « التعقيد » فى الاستعارة قد ثارت فى نقدنا العربى القديم من جانب المعارضين لفن « أبى تمام » ، لأنه خرج على حد زعمهم فى بعض شعره على القواعد التى أطلقوا عليها اسم « عمود الشعر » ، مما يتنافى مع القاعدتين اللتين فيه توجب فى الاستعارة

(١) د. نهيلة إبراهيم : راجع الرمز والأمثلة فى التعبير الشعبى - مجلة البلاغة المقارنة (الف) عدد ١٢ سنة ١٩٩٢ ، ص ١٣٥ .

(٢) عن الأسس الجمالية ص ١٩٨ .

المقبولة حسننها ووضوحها في قرب الشبه بين طرفيها ، ومما يجب ملاحظته أن التعقيد في الاستعارة إنما هو من صفات البلاغة فيها ، وإلا فما الفرق بينها وبين التشبيه ، إنَّ ما يهمننا فيها هو اتساق معناها مع الطبع ، واتفاقهما في بنيتها مع ما تعارف عليه ذوق الناس في زمانها .

إذن نعود فنقول :

إنه في إطار هذه « البنية » أو « التوقيعة » المعقدة ينبت الانفعال ، ولا يمكن إدراكه بسهولة ، لأن التعبير الاستعاري كما قلنا لغة الوجدان ، ولا يمكن أن يتسنى لنا سبر غور الوجدان بالسهولة التي يمكن أن يتصورها بعض الناس .

ونظراً لارتباط « الاستعارة » بالوجدان والانفعال ، فإنها تعتمد في إدراكها أو تقدير قيمتها وتقويمها على الذكاء ، والناس فيه ليسوا سواء بطبيعة الحال ، إنه الذكاء الذي يمكنه إدراك ما بين بعض الأشياء وبعض من تشابه وعلاقات ، وسرعة هذا الإدراك هي التي تظهر حدة الذكاء ودرجته ، ولست أشك في أن لطبيعة هذا الإدراك أثرٌ في حياة الإنسان ، فإن إدراك ما بين الحوادث من تشابه مما يساعد الإنسان على النجاح في حياته ، وحل ما يعترضه من مشكلات إنه يستطيع بمعونة هذه القدرة أن يقيس الأشباه بالنظائر ، ويحل مشكلات الحاضر والمستقبل في ضوء ما يشبهها من مشكلات الماضي وتجاريه ، وما هوذا رأى العالم النفساني الانجليزي « سيبرمان » (١) ، إذ أبان عنه صدد حديثه عن الأساس النفسي الذي تقوم عليه الاستعارة والتشبيه ، وغيرها من صور البيان مما هو داخل في حديثه عن تداعي المعاني .

(١) راجع دراسات في علم النفس الأدبي ص ٤١ .

خاتمة

إن الذى يمكن القول به فى نهاية هذا الفصل أيضاً أن الاستعارة بوصفها الوجه الحقيقى للشعر ، والمادة الأولى التى تعمل على تقويته وتمتينه جعلت مجهود الشاعر مضاعفاً ، إذ ما قارناه بالعالم الذى يبدى ملاحظات دقيقة ، ووصفاً خارجياً للوجود الخارجى ، فالأمر كذلك مع الشاعر ، فهو يستطيع أن يبدى لنا ذلك غير أنه يستطيع أن يضيف إليه ملحوظاته الدقيقة ووصفه العميق للوجود الداخلى ، ذلك الوجود الذى لا يستطيع صاحب المذهب التجريبي أن ينفذ إليه .

إن حظ الشاعر فى واقع الأمر ليس مقصوراً على هذا الوجود الداخلى من عالم التجارب المحظور على العالم وحسب ، بل إن لديه نبعاً فياضاً هو نصيبه المتوارث من اللغة البيانية والتصويرية ، مما يعينه على تحقيق رؤى شعورية معينة لا يمكن لغيره أن ينفذ إليها أو يهتدى إلى سبيلها مما يحقق الغاية الجمالية والإنسانية من الفن ، ويجعل الشاعر يوفق إلى نظرة نافذة إلى قلب الحقيقة التى يحملها من أعماق أعماق نفسه ، وذلك أمر يصوننا من أن نخطئ فهم تصوراتنا ، فنراها أشياء أو نراها أنفسنا مما يجعل الشعر أكمل أشكال التعبير .

من ذلك كله ينبغى أن يتعدى فهمنا الاستعارة ، ذلك الدرس التقليدى الضيق الذى يقتنن أو يعترف أو يوضح نوع العلاقة فيها ، أو على أنها تشبيه حذف أحد طرفيه وكفى ، « فليست العبرة أن تسمى الأشياء ، بل العبرة أن نغير أسلوب فهمها » (١) ، والتغيير فى النظر

(١) نظرية المعنى ص ٩٤ .

تجاه الاستعارة خاصة أولى بأن يثقل وجه الشعر ويزيدنا بصركم به لو
أولينا ذلك عنايتنا .

العبرة ليست فى أن نقول : هذه استعارة أو هذه صورة تبدى
ملحوظة دقيقة أو وصفاً خارجياً للوجود العبرة بالإجابة عن سؤال
مهم ... هو عن المعنى الذى يمكن أن يفهم من وراء هذه التوقيعة ،
فالشاعر الجاهلى « طفيل الغنوى » الذى يقول :

وجعلت كُورى فوق نَاجية . . . يقات شَحَمَ سَنَامِها الرَّحْلُ

لا يعنينا من قوله هذا التساؤل الذى نقول فيه : هل المعنى هنا أن
الناقة تهزل وينقص شحمها ، والرحل هو الذى يلازم السنام ، فكانه
هو الذى يأكل شحمه ؟ ، لا نستطيع أن نسمى هذا الكلام تفسيراً
مهما قلنا هذه استعارة ، أو هذه صورة ، والعبرة بأن نراجع فهمنا
لنخرج بتفسير بناء .

الذى يعنينا هنا هو نشاط المعنى داخل القالب الاستعارى فى
إطار البيت كله ، بل وفى إطار مجموعة الصور التى يبدعها الشاعر ،
والشاعر حين يصف هذه الرحلة فهو على حد قول الدكتور مصطفى
ناصر : « يطل بنا على رحلة أخرى هى رحلة الحياة ، يطل بنا على
اجتماع الزيادة والنقصان ، اجتماع الغاية ، وفقدان الطريق ، كله ،
حقاً إن البيت لا يقول فى صراحة كبيرة شيئاً من هذه المعانى ،
ولكن لدينا ظاهرة « تفاعل » الكلمات وبخاصة كلمتا « الناجية » و
« يقات » ، هذه ناقة سريعة أو ناجية ، ولكنها تبلغ غايتها من خلال
فقد الحياة ، الحياة تهلكها الحياة ، ها هى ذى المفارقة إذن (١) .

وعلى هذا النحو نرى أن الكور والناجية والرحل ليست مجرد

(١) راجع نظرية للمعنى ص ٩٤/٩٥ .

أدوات أو الفاظ لخلق ما يسمى « صورة » ولكنها اتحدت جميعاً لتؤدى معنى آخر ، وهذا ما عبر عنه الدكتور مصطفى ناصف بقوله :

« إنها ككل تستعمل كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر » (١) .

وفى النهاية نلاحظ تغيراً فى الفهم وجدة فى الرؤية ، نلاحظ أن الناقدة قد تغير فهمنا لها ، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية ، إن هذا نتاج لتصوير خاص للمعنى قائم على ما فى السياق من تفاعل .

إن هذا ما يذكرنا بقولنا : إن الاستعارة تقوم على « تناسى التشبيه » لا نسيانه ، ففى إطارها تحدث عملية التفاعل فى المعنى يخيم عليه خيال الشاعر ، مما يؤكد أن الاستعارة ادعاء معنى الاسم للشيء ، وليست عبارة عن محض نقل الاسم أو استبداله بأخر - مما يعدل فى المواقف ويضيف إليها ، حتى إذا ظفرنا بمعنى جديد أعدنا تشكيل جميع المعانى السابقة ، فالدلالات يتشرب بعضها من بعض ، والمعنى ليس مجرد موقف معزول ، إنه يجر وراءه إمكانات من الدلالات عديدة .

إن قيمة الاستعارة متمثلة فى كل هذه الجوانب ، والجوانب السابقة مما عرضناه فى تضاعيف هذا الفصل تؤكد لنا الصلة الوثيقة بين « الشعر » و « اللغة » على أساس أن اللغة كما قلنا الوسط النوعى للخيال ، والاستعارة وليد الحدس ، وبنت الخيال والمظهر الأول له ، إن لم تكن هى الخيال نفسه ، مما يؤكد تبعاً لذلك العلاقة الوثيقة بين تجربة الشاعر ولغته ، ذلك أن الشاعر يعتمد على ما فى قوة التعبير فى لغته التصويرية الاستعارية الخاصة به للإيحاء

(١) السابق ٩٥ .

بالمعاني ، وكمال الشعر في الإيحاء ، وغايته الوقوع على التعبير الإيحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية ، إذ إن الشاعر باستخدامه الاستعارة ، فإنه يعيد إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية ودلالاتها الأولى .

وما هوذا السبب في أن عالماً واعياً مثل ابن خلدون يجعل الاستعارة أساساً في تعريف الشعر إذ قال : « الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة » (١) . والشاعر عندما يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي سواء أكانت التجربة تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو أم عن موقف إنساني عام عايشه وتمثله ، فإن الاستعارة تصبح حينئذ وسيلة من وسائل الإفضاء بذات النفس في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي مما يحتاج من الشاعر أنه يركز قواه وانتباهه في تجربته وصورها المعبرة عنها (٢) .

لذلك كله كانت الاستعارة وسيلة من وسائل الصدق الفني ، والصدق محور التجربة الشعرية سواء أكان الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يعبر عنها أم لاحظها ، وعرف بفكرة عناصرها ، وأمن بها ودبت في نفسه حمياًها ، ومن هنا كانت الصورة الشعرية الصادقة عنوان دقة الملاحظات ، وقوة الذاكرة مع سعة الخيال وعمق الشعور فيما يسترجعه الشاعر من علاقات وروابط ، وفيما يستدعيه الخيال الانفعالي من حوادث ، ومناظر ، وأعمال ، ومجموع صور ومشاهد ، وفيما تعبر عنه اللغة من رموز وإيحاءات ، وفي هذه الحال يكون الصدق هو : إمكان قبول الأشياء التي يخبرنا بها الأبناء من أجل الآثار التي تخلقها فينا دون أن تكون مطابقة للوقائع الفعلية ،

(١) المقدمة ص ١١٠٤ .

(٢) stephen spender The manting of poem p: 40 - 52

« هو الضرورة الباطنة التي تثير استجابتنا المنظمة . إزاء الجمال أو غيره » (١)

ولقد أكد النقاد المحدثون هذه القيمة في وظيفة « الاستعارة » حيث قال « جون مدلتون مري » :

« الاستعارة » تبدى نشاطاً غريزياً وضرورياً من أنشطة العقل في محاولته اكتشاف الواقع وتنظيم التجربة الإنسانية ، إنها الوسيلة التي عن طريقها نصل بين ما هو أقل شيوعاً ، وما هو أكثر شيوعاً ، بين ما هو مجهول ، وما هو معلوم - إنها تمنح العدم الهوائي وجوداً محسوساً وتعطيه اسماً ، وبذلك يصبح وجودها وجوداً حقيقياً ، ومحاولة البحث في طبيعة الاستعارة بحثاً دقيقاً لن تعدو أن تكون بحثاً في أصل الفكر نفسه ، لذلك ينبغي أن نقصر بحثنا على الاستعارات الحية ، وأن نستبعد الميت منها ، الذي فقد جدته لنكتشف الواقع ، وهي خبرة يمارسها قوم قادرون حقاً على إبصار وجه الشبه بين المجهول والمعلوم ، الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس (٢) .

ويضيف « مري » قوله :

« الاستعارة » والتشبيه يمكن وصفهما بأنهما القياس الذي عن طريقه يمكن للعقل الإنساني أن يكتشف عالم الماهيات وأن يحدد المعالم غير المتحددة للعالم - أو بمعنى آخر : إنها إدراك حدسي للجوانب الروحية للعالم المركب ، عالم الشخصية الإنسانية وأثارها (٣) .

(١) ايفور ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي - ترجمة د. مصطفى بدوي ص ٢٤١ .

(٢) راجع الاستعارة للنقاد الانجليز « جون مدلتون مري » ترجمة د. عبد الوهاب المسيري ، مجلة المجلة ص ٤٢/٤٣ .

(٣) الاستعارة « لمري » ص ٤٥/٤٦

إنها استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية
القوية الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد (١) .

ولم لا ؟ وقد وصفت الصور بأنها وسيلة الشاعر فى محاولته
إخراج ما بقلبه وعقله ، وإيصاله إلى غيره بوصفها « أشكالاً
روحية » (٢) تحقق خاصية الشعر (٣) ، وقد قيل عنها إنها « جوهر
العالم » (٤) .

لذلك أقول :

فإن الشعر لا يستطيع أن يؤدي وظيفته إلا حين يجعل التجربة
قائمة بذاتها من ناحية ومرتبطة بغيرها من التجارب الإنسانية فى
الوقت نفسه ، ولكن ما الذى يوفر للتجربة هاتين الميزتين معا ؟ -
إنها الصورة الاستعارية ، ذلك لأنها لا يمكن أن يكون لها وجود إلا
بوصفها تعبيراً عن تجربة ، أو تصويراً لمادة ، وفى الحالة الأولى يكون
للخيال دور واضح ونشط فيها ، وفى الثانية غالباً ما تكون الصورة
أقرب إلى الحواس .

إن الشاعر لا يتيسر له أن ينقل تجاربه الصادقة فى شكلها الكلى
إلا إذا اعتمد على الصورة الاستعارية ، لأنها تحافظ على كيان
التجربة دون تجزئتها أو تفتيتها . « إنها تكشف عن الصفات النوعية
لهذه التجربة حين تخلق لها جواً فنياً ، وهى تنقل الشاعر عن طريق
الوصف التفصيلي مما يجعلها أكثر جلاءً ووضوحاً » (٥) .

(١) الأستاذ سيد قطب : النقد الأدبي ص ٩٦

(٢) Murry : The poem of style

(٣) راجع للدكتور عبد القادر الرباعي الصورة الفنية ص ٨٥ وانظر الإحالة فيه إلى
كتاب : Lewis (C.D) The poetic image p: 17 .

(٤) د. زكى نجيب محمود : فلسفة وفن ٣٦٩ .

(٥) Caroline Spurgeon Shakespear's imagery and what it tells us p.97

وبذلك فإننا نستطيع تأكيد ما معنا إليه فنقول :

إن مجال الصورة الاستعارية لا يقتصر على العالم الخارجى وحسب ، بل يشمل أيضاً الوجود الداخلى للشاعر ، وكأن الشعر بذلك يصبح عملية تفهم من الشاعر نفسه للحياة ، تلك التى تنعكس داخل ذاته ، اعتماداً على حسن اختياره ما يتناغم مع مشاعره ، وتجاربه ، ومطامحه إننا لا نقول هذا إلا لأن كل شئ فى الحياة قابل لكى يكون موضوعاً للشعر ، فالصورة تخلق من أى شئ يعتمد على القوة الخيالية والاستجابة الجمالية للشاعر أولاً ثم على المدى الذى استوعب ، وعى الشاعر هذا المشهد أو ذاك ، ولهذا كان لابد من وجود عنصرى الحياة معاً فى الشعر ، العالم الخارجى ، والعالم الباطنى ، بل إن الحديث عن هذين العالمين أو العنصرين دعوزة الدقة ، ففى القصيدة الجيدة لا يستطيع المرء أن يفصل بين العالم الخارجى ، وما ينتمى للعالم الباطنى .

وليس العالم الخارجى أفكاراً وصوراً متقاربة دون تدخل الشاعر، إذ إن هذه العلاقات الوثيقة المتبادلة بين الأجزاء رهن بهذا الشاعر أو ذاك ، إذ إنها تنتظره بكل قدراته الفنية كى تكشف عن حقيقة العلاقة بين الجزء والكل عن طريق نوع من النمو فى التصوير يحتفظ للشاعر بشخصيته فى الصورة ، كما يحتفظ لكل صورة جزئية بشخصيتها النامية فى داخل الإطار الكلى الشامل ، وعندئذ تصبح الصور نسيجاً .

من هنا يبدأ « فوكز » يقرر أن الصورة الشعرية - فى حدود أنها « استعارية » - بها تتم علاقة ما بين فكرتين أو أكثر ، أولاهما الفكرة الأساسية التى تدعم الصورة ، والأخرى تعبير مستمد من الخارج يقوم عوضاً عن التبيان الحرفى للمعنى ، وهذا التعبير ينور أو يكيف الفكرة الأساسية من الناحية العاطفية ، وينتهى إلى أن

الجمع بين التعبيرين مما يخلق وحدة تشارك فيها كلاهما ، أما إذا كانت الصورة تشبيهاً ، فإن العلاقة بين التعبيرين تكون واضحة (١) . وهى ليست كذلك فى الاستعارة كما قلنا ، وكلما كانت العلاقات القائمة بين الجانبين بعيدة دقيقة كلما كانت الصورة الاستعارية أقوى شعرياً وأكثر قدرة على التأثير والإيهام ، ولكن لا يكفى بُعد العلاقة لضمان قوة الاستعارة ، أو بمعنى آخر لا يكفى إخفاء وجه الشبه - كما يقول البلاغيون القدماء - بل لابد من دقة المقابلة ، وقابليتها للضبط والتحديد ، وإلاً انفسحت المجال للعلاقات التفسيرية مما يقتل عنصر الفن فى الاستعارة ، أو الأثر الجمالى الذى هو نتيجة لها . لذلك قال أرسطو ، قديماً : إن الاستعارة هى الشيء الوحيد الذى لا يمكن أن يلقن ، إذ إنها علامة العبقرية الأصلية ، وباسم الصورة قيلت عبارات قوية شديدة للمبالغة تضفى على أهميتها نوعاً من التقديس .

فسانت أوغسطين ، مثلاً أعطى الصورة وظيفة روحية ، فهى فى الأدب تفسر للإنسان جسدية الطبيعة تفسيراً روحياً ، إذ تصبح فيها موضوعات العالم المادية إشارات لغرض إلهى ، ولقوة خالقة ، بل إن أوغسطين ، يذهب إلى أبعد من هذا فيجعل الخلق نفسه ، قصيدة إلهية نحن جزء من صورتها ، وإيقاعها فى حركتها نحو الكمال المعنوى ، كما ذهب غيره إلى القول بأن الفن إرادة الصورة ، (٢) .

وانطلاقاً من هذه الأفكار ، أضحت الصورة الشعرية ، وتحليل

(١) د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى ص ٢٦/٢٧ .

(٢) راجع الصورة الفنية فى النقد الشعرى (د. الرباعى) ص ١١٩ . وانظر الإحالة فيه إلى مرجع هريبرت ريد ، (معنى الفن) .

عناصرها ، وعلاقتها عند ناقد عربى قديم مثل « عبد القاهر » أفضل وسيلة جمالية للكشف عن المعانى الثوانى للنصوص الأدبية التى كونتها رؤية أصحابها ومدركاتهم الحسية المزوجة بالشعور تجاه الحياة ، والإنسان مما يدفعنا لتعزيز ثقتنا بهذه الوسيلة الجمالية ، ويدفعنا للاعتماد عليها فى حركتنا نحو اكتشاف المعنى الجمالى .

وعلى ذلك يمكن دراسة المعنى بالصورة ، إيماناً منا مع ناقدنا عبد القاهر بحتمية الربط بين اللفظ والمعنى فى إطار النظم أو السياق الذى حدثنا عنه عبد القاهر الجرجاني ، مما يمكننا من استخراج المعانى « الروحانية » بتعبير « الجرجاني » نفسه ، وهى نفسها المعانى « الفائقة للعادة » بتعبير « سبیرچین » (١) .

إنها تكلم المعانى أو الإيماوات ، أو الإيماوات الدلالية التى هى بمثابة دعوة أو توجيه للمدرك كى يتخذ موقفاً شبيهاً فى إبداعه بموقف الفنان ، ومهما كان الإيحاء رحيباً وممتداً ، فإنه بمثابة تحقيق محسوس للوظيفة الاستيطيقية للعمل الأدبى ، بل إشارة محسوسة مؤثرة تستمد قيمتها مما ترمز إليه من عواطف ومعان وقيم .

ومن هنا حق « لجون مدلتون مرى » « Murry » أن يقول :
« إن كثرة المدركات الحسية مرتبطة بالأدوار العاطفية مما يصدر عنه الصفة المعنوية للحياة » (٢) .

وفى كلام « مرى » ما يوضح بطبيعة الحال الوظيفة الجمالية للصورة - وهى عنده استعارية إلى حد كبير - إذ إنها توضح قاعدة النقد ، وهى التعاطف مع المعنى الروحى للشاعر ، أو « المعنى الفائق للعادة » ، كما وجدنا عند « سبیرچین » .

(١) أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الجبريش من ٨١ .

(٢) Murry : The problem of style p.24

وأخيراً إذا كان لنا أن نستر معياراً عاماً لمقومات الفن ، قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة . وصدق الرؤية في الشعر خاصة ، ومبعث الإحياء وما يحمل من نびذبات المعاني وظلالها وتفاعُلها ، وهو عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضلُه ، ولا يتوفر في غيره على نحو من القوة وعمق الأثر .

من هنا كانت « الاستعارة » وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة في ذاته ، إذ إن التنوع في إحدى صفحات القاموس أكثر بكثير مما هو في صفحة من الشعر ، ولكن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة ، لا تكون وإنما موجودة على نحو طبعي ، لذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلسة ^(١) .

إن ذلك الذي يذهب إليه « ريتشاردز » في النص السابق يؤكد لنا ما سبق أن قلناه عن أننا عاجزون أمام تبين أي إحياء إذا ما حاولنا نثر القصائد ، إذ إن هذا النثر لا يستطيع سبر أغوار ما في الشعر من أسرار مما يجعلنا لا نثر على أي أثر للإحياء في الاستعارة بعد نثرها ، لأن في نثرها قتلاً لإحياءاتها ، بل لكل مكوناتها ، وقد سبق تفصيل القول في ذلك ، ومن هنا فالاستعارة خالدة خلود الشعر ، باقية بقاء الإحساس ، عميقة عمق الشعور ، بما هو قيمة خالدة لها لا تنفدُه .

(١) مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز ص ٢٠٠ .

وها هوذا ما يفسر لنا رأي كولريج في القصيدة الناجحة ، والتي ينبغي أن يكون لها موضوع موحد تكاثفت أجزائه وصوره ليدرك بشكل عاطفي ، ويتطور ، ويزيد ، وينمي بشكل عاطفي أبلغاً تتعمق من خلاله معاني الخوف ، أو الرغبة ، أو الكراهية ، أو الأسى . أو الحب أو الطموح . بل كل المعاني الإنسانية على اختلافها وتنوعها . (راجع ما كتبناه في فصل الاستعارة والخيال) .

وإنطلاقاً من هذا التصور ، فإن الصور تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفي للفكرة الأساسية ، والشاعر يوجه المعنى الذي يقصده من هذه الفكرة بتقييده أو التوسع فيه من خلال ارتباطات الشعور والحس ، ومن هنا يبدو الشاعر وكأنما يخلق معناها من جديد ، ودليل هذا التكثيف العاطفي اللغوي أن الصورة تحتاج إلى كلمات أكثر لكي توضع في قالب نثري كما سبق القول ، ولذلك فإن القول بأن ، الفن إرادة الصورة ، ^(١) . قول غير مبالغ فيه .

هذا ، وإذا كانت ، الشعرية ، تتمثل في فنيات التحول الأسلوبى عندما ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازى ، وهذه سمة لأى تعبير بيانى أكدته ، المبرد ، عندما قال عن العرب : ، والتشبيه أكثر كلامهم ، ^(٢) ، ومثله فعل صاحب الصناعاتين ، عندما قال : ، الاستعارة أبلغ من الحقيقة ، ^(٣) .

إذا كان الأمر كذلك فلا غرابة أن نجد ، رولان بارت ، فى العصر الحديث يردد مسدى ما سمعناه من المبرد وأبى هلال عندما قال ، رولان بارت : ،

« الأسلوب ليس أبداً أى شئ سوى الاستعارة » ، ^(٤) .

لذلك غدت الاستعارة سمة بلاغية مهمة بالنسبة للنص الشعرى ، ليست حلية يتزين بها ، ولكنها لب وجوده ، وسر سحره ، والشاعرية بهذا المعنى ، كما يقول ، ياكوبسون ، ليست إضافية

Read : The meaning of art . (١)

(٢) الكامل للمبرد جـ ٨١٨/٢ - بتحقيق د. زكى مبارك / القاهرة ٢٦ .

(٣) الصناعتين لأبى هلال بتحقيق الجارى وأبى الفضل ابراهيم (دار إحياء الكتب العربية) ١٩٥٢

(٤) الدكتور عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير - من النهوية إلى التنهوية - ط . أولى . النادى الأدبى فى جدة ١٩٨٥ ص ٢٥ .

تجميلية لا خطاب بزيئة ، لاغية ، ولكنها إعادة تقويم كاملة للخطاب .
ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر (١) .

إنها - أى الشعرية - باعتمادها على « الاستعارة » انتهاك لقوانين العادة ، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه ، إلى أن تكون هى نفسها عالماً آخر ، وربما بدلاً عن ذلك العالم ، فهى إذاً « سحر البيان » الذى أشار إليه الأثر النبوى الشريف ، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له ، يقلبه إلى (لا واقع) ، أو هو « تخييل » أى تحويل العالم إلى خيال (١) .

هذا ، وتبدو قيمة « الاستعارة » جلية فى كونها أكثر ملاءمة للشعر منها للنثر ، كما سبق القول ، فالمجازات وليدة العاطفة ، وينبغى إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذى لا يصدر من المنبع نفسه ، ذلك لأن موضوع النثر فى التاريخ أو فى الفلسفة أو فى الإرشاد الخلقى هو الحقيقة الخالصة التى هى ثابتة وغير متنوعة ، وموضوع البلاغة النثرية هو ظواهر الحقيقة الذى هو أقل تحديداً ، ومن خلال ذلك فإنه يفتح مجالاً واسعاً ، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس .

لكن الشعر ليس له موضوع إلا « الاحتمال » الذى هو أقل تحديداً من « ظواهر الحقيقة » وهو يبحث عن « الإمتاع » أكثر من بحثه عن « الإقناع » ، ومن هنا فإنه ينبغى أن يكون أكثر اهتماماً بإثارة المشاعر ، وإيقاظ الخيال ، ومن ثم ينبغى أن يكون أكثر التصاقاً بالمجاز ، وبإدخال الألوان على الكلمات ، وبوضع هذه

(١) الدكتور عبد الله الغذامى فى الخطبة والتكفير ص ٢٥/١ .

(٢) راجع السابق ص ٢٦ .

الكلمات فى صور ولوحات ، وبأن يجعلها لونا من الرسم الحى الذى يتكلم (١) .

لذلك ، فإن التقابل بين المعنى الإشارى ، والمعنى الإيحائى يعطى المفتاح لكل الصور ، فالشعر كما يقال هو « استعارة كبيرة » ... والسؤال الذى يمكن أن تطرحه هنا هو ، لماذا لا نسمى الأشياء بأسمائها ؟

لماذا نقول : « هذا المنجل الذهبى » ، ولا نقول ببساطة : « هذا القمر » ، إن الإجابة توجد فى التقابل بين النمطين ، فالمعنى الإدراكى ، والمعنى العاطفى الإيحائى لا يستطيعان أن يعيشا معاً فى وعى واحد ، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان ، (٢) .

ولهذا السبب ، فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق « الدوران » ، لابد أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكى يحل محلها العاطفة ، على أن يوقف وظيفة القانون القديم لكى يتيح لقانون جديد أن يعمل ... إن الشعر هو المضاى للنثر ، و « الاستعارة » ليست مجرد تغيير للمعنى ، ولكنها تحويل له ، والكلام الشعرى هو فى وقت واحد موت وبعث للغة ، (٣) .

من أجل هذا كان النثر « نثرياً » ، ومن أجل هذا كان الشعر « فناً » لكى يثير الصورة العاطفية للقمر ، لابد أن يلبس الشاعر إلى « الصورة » ، لابد أن ينتهك القانون اللغوى ، فقتجمع الألفاظ فى إطار بعيد عن القانون العادى الذى يجمعها .

(١) بهيبر فونتانى : نص من كتاب « صور المقال » - ترجمة الدكتور أحمد درويش ، مجلة لوصول م ٥ ع ٢٣ يونيو ١٩٨٥ ص ٧٠٥ .

(٢) جون كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة د. أحمد درويش ص ٢١٨ .

(٣) جون كوين : بناء لغة الشعر ص ٢١٨ .

قصارى القول : المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر ، إلا أن بعض الأجناس الشعرية لا تحتاج إليها بالدرجة نفسها التي تحتاجها الأجناس الأخرى ، سواء كان ذلك من خلال نغمة أسلوبها وخصائصه ، أو من خلال طبيعة موضوعاتها ، وفي بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر وبعضها يثير من الطاقة والحركة أكثر مما يثيره بعضها الآخر ، ومن ثم فإن المجازات تكون أكثر ملاءمة للبعض منها للآخر ، عندما نجد الروح قد حملتها الأشواق ، أو هزها الغضب أو الغيرة ، أو طلب النار ، إلا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية ، وأكثر عجلة ، وتزامناً منها عندما تكون هذه الروح فريسة للحزن والألم ، ومن الطبيعى أن تكون فى الحالة الأولى أكثر اعتماداً على الصورة من لغتها فى الحالة الثانية .

ومن هنا فإن الأهاجى اللاذعة الخبيثة أكثر حاجة « للمجازات » ، و « الاستعارات » من المراثى الهادئة المنبسطة ، والمأساة التراجيدية التى تأخذ عادة نغمة عاطفية نبيلة راقية من طبقات الحوار .

لكن المأساة التى ينبغى لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجعلونا ننسى الشاعر الذى كتب المأساة ، هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التى ينبغى على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا ، لا بوصفه شاعراً فحسب ، ولكن بوصفه مصدراً للإلهام ، وهذه الملحمة التى يتيح طولها وانتظام حركتها لونا من الهدوء فى الاستلهام هى أقل حاجة إلى « المجاز » من القصيدة الغنائية التى ينبغى أن تكون مشحونة بالشاعر المتميزة من خلال الخروج على الألفة ، ومن خلال الانتقادات المذهلة ذات الطبيعة العلوية الخارقة .

هذا ، وإذا كان الأمر كذلك بين الأجناس الشعرية بعضها وبعض ، فإنه يمكن القول : إن داخل الجنس الشعرى الواحد تختلف

درجة مناسبة ، المجازات ، ، والاستعارات ، تبعاً لطبيعة كل موضوع على حدة (١) .

وثمة أمر مهم يذكره « سيسيل دي لويس » ، ويؤكد عليه في هذا المجال ، هو أن المبدأ الذي ينظم « الصور » هو التوافق بين الموضوع والصورة ، فالصور تضيء الطريق للموضوع ، وتساعد على كشفه ، خطوة خطوة للكاتب أو الأديب ، والموضوع ينمو مسيطراً تدريجياً على إنتشار « الصورة » ، فإن كان الشعر خيراً وسط للصورة الشعرية فإن ذلك يعود إلى كون جميع أنماط الشعر محدوده المرسومة يستطيع أن يخلق قوة أكبر ضمن أنماط الصور وأصداً أوضح ، وعلاقات أكثر تعقيداً (٢) .

هذا ، وبالله التوفيق من قبل ومن بعد .

وله الحمد وكل الثناء .

(١) راجع بهير فوننتاني : نص من كتاب (صور المقال) - ترجمة د. أحمد درويش ص ٢٠٦ من مجلة فصول ٥٠ ع ٢ يونيو ١٩٨٥ .

(٢) أنظر لـ سيسيل دي لويس كتابه (الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد الجنابي ص ١٠٠) .

الباب الرابع

الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة

الفصل الأول : عمود الشعر والاستعارة الجاهلية .

الفصل الثاني : مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية .

تمهيد :

يتردد على ألسنة بعض الباحثين والدارسين من التعبيرات التي أصبحت شبه مألوفا يخصصون بها الشعر الجاهلي ، فيقولون : أنه يمثل طور الطفولة الفنية والفكرية وكل ما فيها يتسم بالبساطة والوضوح والسذاجة وغير ذلك من تعبيرات السطحية والعموية (١) . مثل هذه الأحكام العامة تعرضنا لانطباع سلبي تجاه حقيقة هذا الشعر ، وما ينبغي أن يكون النظر إليه ، وتعرضنا لاصدار من يدمن الأحكام الخاطئة على كل شيء فيه .

إن صفات السذاجة والسطحية والعموية إذا انطبقت على الناحية الفكرية من الأدب الجاهلي ، فلا يمكن أن تنطبق على الناحية الفنية منه ، وعليها بالطبع المعول في كل أدب ، فليس الموضوع هو المهم ، وإنما المهم وقعه في نفس الشاعر وطريقة استخدامه للغة للتعبير عنه .

إن الناحية الفنية منه لا يمكن القول بسذاجتها وعمويتها ، والأدب الجاهلي قد مر بمرحل كثيرة قبل أن يبدو بالصورة التي نجده عليها قبيل الإسلام ، وهي تدل على أن هذا الأدب قد نال حظا يذكر من النضج الفني ، فلا يصح لنا إذن أن نصدر على الأدب الجاهلي تلك الأحكام التي تصوره وكأنه في مرحلة طفولته الأولى ، كأن نقول : إن الجاهليين كانوا لا يستعملون في أدبهم إلا الألفاظ الحقيقية ، وأن المجاز لا وجود له في أساليبهم ، والذي ينظر في أدبنا الجاهلي يرى على النقيض من ذلك ، يرى أن العربي قلما أدى فكرته أداء حقيقيا مباشرا ، وإنما كان يؤثر في الغالب العبارة المجازية غير المباشرة لإظهار براعته الفنية واعتمادا منه على ذكاء المخاطب ، فالاعتماد على المجاز وبخاصة الاستعارة كان من مميزات هذا الشعر ، وإن لم يبلغ الجاهليون في كثرته مبلغ من جاء بعدهم . وقد يكون حظ النثر منه دون حظ الشعر منهما ، وعلى أي حال لم تكن لغة الحقيقة وحدها هي لغة الشعر والنثر الجاهليين .

إن ما وصل إلينا من الأدب الجاهلي مع قلته يشهد لنا ببلاغة الجاهلية التي تتمثل في فطرة الصدق والطبع الأصيل ، ويكفي أنها حتى الآن مثال البلاغة لبعدها عن مفاصد العجمة وتعقيدات الحضارة ، ولجنوحها نحو الإيجاز السهل الممتنع واحتوائها على الخيال وأساليبه وعلى رأسها الاستعارة كما قلنا .

إن الاستعارة في هذا الشعر وصلت إلينا ناضجة مكتملة ، إنها فن أصيل الجذور في التربة العربية الجاهلية ، وليس أدل على ذلك من أن القرآن الكريم ببلاغته وحكمته وفصاحته وإرعاجه لم يكن يخاطب قوما لا يفهمونه أو لا يستطيعون تذوقه ، وهو الذي احتوى من صنوف هذا الفن وألوانه الكثير . وفهم القرآن وصوره لا يمكن أن

(١) سيد قطب : مهمة الشاعر في الحياة - ط دار الشروق بيروت - ٦٧ ، ٦٨ أحمد ضيف مقدمه لدراسة البلاغة - ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

يقع اتفاقاً وبلا استعداد ، بل لا بد من أن يكون عند الجماهير إلى سمعته وتأثرت به واعتنقت دينه ثقافة أدبية خاصة. إن ذلك لا يعني أن هذه الثقافات كانت كتلك التي ظفر بها العرب بعد الإسلام ، ولكنها على كل حال كانت تتناسب قليلاً أو كثيراً مع ما في القرآن الكريم من فصاحة وعمق ، إن رجلاً فرداً مثل نبيينا المصطفى صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن ينقل أمة كاملة من العدم إلى الوجود ، ومن الظلمات إلى النور ، ومن العبودية إلى السيادة ، كل هذا لا يمكن أن يقع دون أن تكون الأمة قد استعدت في أعماقها وضمانها ، وفي عقولها بحيث استطاع أن يكون منها أمة متحدة بعد أن كانت قبائل متفرقة ، ولا يمكن أن يحدثهم النبي بما ينبو عن أذواقهم وأفهامهم ، وهو رجل مسئول لا يستطيع أن يقصد إلى الإغراب في الألفاظ والتعابير أو قهر اللغة على الالتواء عما ألفت العرب من طرائق البيان ، وفي القرآن الكريم نص صريح على أن الرسول لا يرسل إلى بلسان قومه ، قال تعالى : " أنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين . على قلبك لتكون من المنفذين . بلسان عربي مبين (١) "

ونحن لا نفهم اللسان العربي المبين على أنه مجرد ألفاظ لغوية مجردة بل على أنها لغة حية مكتملة التعبير والبيان . مما يجعلنا نؤكد أن الاستعارة كانت عند الجاهلي فناً وذوقاً وإحساساً ، لها عنده تاريخ وقطعت مع حقب هذا التاريخ أشواطاً وأشواطاً حتى وصلت إلى أيدينا على هذه الصورة من النضج والعمق . إننا بطبيعة الحال لا يمكن أن نحدد مراحل هذا التطور ، فما وصل إلينا من الشعر الجاهلي كما هو معروف قليل ، كما أنه شعر فترة وجيزة قبيل الإسلام ، ويزيد على ذلك أن الشعراء الذين وصلت إلينا أخبارهم على قلتهم لم نعرف من أشعارهم إلا بعضها ، وقد ضاع سائرهم في أثناء الفتوح الإسلامية لاشتغال الناس بالإسلام والحرب عن رواية الشعر ، وذهب أكثر الرواة والحفاظ في الجهاد ، فلما عادوا بعد الفتوح إلى الاشتغال بالأدب ، وأخذوا في جمع الشعر لم يجدوا منه إلا القليل ويؤيد ذلك ، أنك تسمع بالشاعر الفحل من شعرانهم وما له من الشهرة ثم لا نجد له من المنظوم ما يلائم تلك الشهرة ، فطرفه بن العبد ، وعبيد الأبرص مع ما لهما من الشهرة الواسعة في الشعر لا نجد فيما رواه الرواد من أشعارهما ما يوازي تلك المنزلة (٢)

فإذا كانت هذه حال الاستعارة الجاهلية ، فإننا نلمس من النقاد القدامى مزيد اهتمام بسنن العرب في شعرهم وطريقتهم في صياغة صورهم ومعانيهم ، لذلك رأينا للشعر عموداً عند العرب يتفق ونظام القدماء في معالجتهم فنهم ، وما جرى عليه التقليد الأدبي فيما بينهم ، وقد اختص العمود الاستعارة باهتمامه وكان الصراع بين القدماء ممن يحترمون هذه السنن والتقاليد الأدبية الجاهلية وبين المحدثين ممن خرجوا في نظر القدماء على طريقة العرب مداره في أكثر حالاته حول الاستعارة ومدى مطابقتها في الشعر الجديد للنمط الطبيعي الذي كانت عليه نظيراتها في الشعر الجاهلي

(١) الشعراء - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥

(٢) انظر ابن سلام في طبقات فحول الشعراء

، مما يؤكد لنا أن التقاليد الأدبية الجاهلية كانت من الأمور المسلم بنضجها وبطبيعتها ، مما حدا بالنقاد الى المطالبة بأن تكون الاستعارة طبيعية ليست متكلفة أو معماة ، تتوفر المناسبة فيها بين اللفظ وما استعير له ، وهذا من الأمور التي يجب أن تتسحب على كل استعارة في أى وقت لتصبح هادفة صادقة معبرة خادمة للمعنى ليست مجرد حلى أو تزويق ، ذلك مما حدا بنا ان نفرد فصلا نناقش فيه الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي ، وفيه سنرى كيف أن العمود رسم لها وجهها الصحيح وما ينبغي أن تكون عليه كل استعارة كما كانت عند من تعهدها وتطورت ونمت على أيديهم مما لا يتعارض أيضا مع التجديد والابتكار والمعناه في إبرازها جديدة طريفة .

ثم تلا ذلك الفصل ، " الفصل الثاني " الذي يتحدث عن مدرسة عبيد الشعر واستأذها زهير وطبيعة الاستعارة فيها ، وهي جزء من اتجاهها البياني . وسنرى كيف أن الاستعارة عند شعراء هذه المدرسة على الرغم مما بذل في سبيلها من جهد ومشقة لم تنب عن الذوق والطبع والشاعرية ، بل هي نفس الشاعر وروحه مما يجعلنا نقول : انها جمعت الى جانب الصنعة الطبع ، بما لم يخرجها عن الأساس الذي وضعه عمود الشعر ، وهذا يزيل توهم من قد يظن أن الاستعارة في شعر هذه المدرسة خضعت للتصنع والتكلف اللذين يمكن أن يضفيا عليها صفة الغموض مما يفقدها وظيفتها الأساسية ، وقد فصلنا في وضوح المقصود بما حدث عند شعراء هذه المدرسة من تعمل وتحريك وسهر مما يثبت أن شعراء الاستعارة وجدوا قبل العصر العباسي وأنهم أودعوا في استعاراتهم عواطفهم وأحاسيسهم بما جعلها صادقة معبرة بسيطة مع ما فيها من غرابة أحيانا أو عمق يشحذ همة الفكر والخيال معا . إلا أنها الغرابة الطريفة والعمق المحمود ، وهذا يدحض زعم من يقول : إن فن الاستعارة عباسي النشأة أو المولد ، إنما ميلاده ونشأته كانا في العصر الجاهلي الذي لم يصل إلينا منه إلا الشعر القليل ، ولعل هذه الفكرة هي التي كانت مدار كتاب " البديع " لابن المعتز .

الفصل الأول

عمود الشعر العربي والاستعارة الجاهلية

الحديث عن عمود الشعر نجده في كثير من كتب الأدب والنقد ، ولقد نشأ هذا المصطلح مع بداية الخصومة بين المناصرين لشعر القدماء ومن سار على طريقته والمنحازين لشعر المحدثين من الشعراء . ولقد بدأت هذه الخصومة ببداية التدوين في العصر الأموي ، وبقيام الدولة العباسية ، واشتهار طبقة المولدين من الشعراء الذين يتقنون العربية ، امتدت الخصومة بين العرب المتعصبين لعروبيتهم وثرانهم ، وبين الطبقة الجديدة التي لم تر بأساً في التجديد تمسحاً مع التطور الذي طرأ على المجتمع العربي الإسلامي ، فأنصار القديم يدعون أن الشعراء المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية بجريهم وراء البديع وأنصرفهم إلى العناية به حتى جعلوه وكدهم ونصبوه أمام أعينهم (١) ، فكانت لهم استعارات معينة تجرى على سنن لم يسر على منواله القدماء من الجاهلين والإسلاميين.

ولعلنا نستطيع أن نقسم الذين تصدوا لهذه الحركة بين القديم والحديث إلى ثلاث فئات ، فئة لا ترى الحسن إلا في الشعر الجاهلي والإسلامي المتقدم كالأصمعي وأبو عمرو بن العلاء ، وابن الأعرابي ، وإسحق الموصلي ، فالأصمعي يقول في أمرى القيس : " إنه أول الشعراء في الجودة وله الخطوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه. (٢) وأبو عمرو بن العلاء العلامة والراوية المشهور (ت ١٠٤ هـ أو ١٥٩ هـ) يقول : " لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبيقتنا بروايته : ولقد كان يعني بذلك شعر جرير والفرزدق ، وقد جعله مولداً أي محدثاً لأنه كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، قال الأصمعي : جلست إليه ثمانى حجج فما سمعته يحتاج ببيت إسلامي ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم ، ليس النمط واحداً : ترى قطعة ديباج وقطعة ، مسيح. (٣)

وقد جاء في الموشح للمرزباني (٣٨٤ هـ) : أخبرني محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥ هـ) قال : حدثنا أبو عبد الله التميمي قال - كنا عند ابن الأعرابي فأنشدته رجل شعراً لأبي نواس فأحسن فيه فسكت فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ فقال : بلى : ولكن القديم أحب إليّ . (٤)

وفي تاريخ الأدب العباسي أمثلة ، ونماذج كثيرة تشير إلى تلك المعركة الأدبية التي

١- العمدة ج ١ - ٩٠ ، ٩١ - والمسيح المنديل الخشن .

٢- في شرح الحماسة ج ١ - ص ١١ ، العمدة - ج ١ - ص ٩٠ - ٩١

٣- العمدة - ج ١ - ص ٩٠ ، ٩١

٤- المرشح - ص ٢٤٦

هاجت حول أبي تمام وأهل البديع وسائر الخارجين على عمود الشعر ، قال الصولي " ومن الإفراط في عصبيتهم على أبي تمام ما حدثني به أبو العباس عبد الله بن المعتز ، قال حدثني إبراهيم بن المدير - ورأيتَه يستجيد شعر أبي تمام ولا يوفيه حقه - بحديث حدثني أبو عمرو بن أبي الحسن الطوسي وجعلته مثلا له ، قال : وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعرا وكنت معجبا بشعر أبي تمام ، فقرأت عليه من أشعار هذيل ، ثم قرأت أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل :

وَعَاذِلْ عَزَلَتَهُ فِي عَزَلِهِ فَظَنَّ أَنِّي جَاهِلٌ فِي جَهْلِهِ

حتى أنتمتها فقال : اكتب لي هذه فكتبتها له ثم قلت : أحسنه هي ؟ قال : ما سمعت أحسن منها ، قلت : إنها لأبي تمام فقال : خَرَقَ ، خَرَقَ (أي مَرَّقَ ، مَرَّقَ)

وقد كان هذا الفعل من العلماء على حد تعبير عبد الله بن المعتز مغرطا في القبح إلا أن ابن الأعرابي لم يكن الوحيد في هذا الباب ، بل كان على شاكلته المتعصبون للقديم من كبار الرواة ممن ذكرناهم وغيرهم من أمثال المدائني وأبي حاتم السجستاني ، والزيبر بن بكار ، وعمر بن شبة ، وكان ابن الأعرابي يقول : ولقد أنشد شعرا لأبي تمام : إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل (١)

وكان يقول بالإضافة إلى هذا ، إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل أبي نواس مثل الريحان يشم يوما فينوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المصنك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا . (٢)

وفي هذا يقول ابن رشيق (٤٥٦ هـ) : هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه : كالأصمعي ، وابن الأعرابي - أعنى أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم إلى الشاهد وقلة تفتهم بما يأتي به المولدون ثم صارت لاجبة . (٣)

ولقد كان ابن قتيبة (- ٢٧٦ هـ) من قبل ، ومعه " ابن رشيق " وغيرهم من نقاد الشعر من بعد يكرهون هذه اللجاجة ، ولا يرضون أن تكون حكما بين الرواة ، وروايته الشعر وبين النقاد وعدالتهم في النقد ، قال ابن قتيبة معتذرا بين لاجبة القديم ، وجاذبية الحديث :

" ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سهيلا من قلد أو استحسن

(١) انظر أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٤ " والتفصيلات في اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري " للكتور محمد مصطفى هداره ص ١٥٧ وما بعدها ، وفي مشكلة السراقات في

النقد العربي ص ١٩١ (٢) الأغاني - ج ٩ - ص ٤٣

(٣) الممددة - ج ١ - ص ٩١

باستحسان غيره ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلا حظا ، ووفرت عليه حقه ، فأتى رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر المسخوف لتقدم قائله ، ويضعه في متخيريه ، ويزيل الشعر الرصين ، ولا عيب له عنده إلا أنه قبل في زمانه ، أو أنه رأى قائله ، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا بين عبياده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا في عصره ، وكل شريف خارجيا في أوله ، فقد كان جرير والغزدي ، والأخطل ، وأمثالهم يعدون محدثين ، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثرت هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته ، ثم صار هؤلاء عندنا قدماء يبعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا ، كالخريمي والعتابي ، والحسن بن هانيء ، وأشباههم – فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنيّا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعنا عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه . (١)

ولا أشك في أن هذا الموقف المعتدل بين لجاجة القديم ، وجاذبية الجديد قد خدم النقد الأدبي ، وأسهم في حفظ شعر المحدثين ، ولكن هذا الموقف المعتدل نفسه على حد قول الدكتور " علي الزبيدي " – إشارة إلى قلة اهتمام الرواة بالشعر العباسي ، ولولا أن أولئك الشعراء العباسيين المحدثين قد وجدوا من يقدّر أدبهم ، ومن يتعصب لهم لا عليهم لراح أدبهم في عداد النسيان (٢)

أما الفئة الثانية فقد وفقت موقفاً وسطاً فهي تأخذ بمعايير عمود الشعر ، ولكنها تترك مكاناً للإبداع ، وحسن الصنعة ، والتجديد في الاستعارة ما دامت لا تنبؤ عن الذوق العربي ، ومن الممثلين لها ، " الأمدى " و " القاضي الجرجاني " ، و " المرزوقي " إلا أن الأمدى كان أقل الثلاثة تقبلاً للجديد على نحو ما سنرى بعد قليل.

وهناك فئة ثالثة تعصبت للحديث مثل أبو بكر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) وضيياء الدين ابن الأثير (٣) فقد ضمن الصولي كتابه أخبار أبي تمام ما يثبت جودة شعره ، فقد كان اسحق بن إبراهيم الخزاعي والي بغداد يضم أبا تمام إلى مجلس الشعراء عنده ، ولما دخل اسحق الموصلي وقد كان الموصلي شديد العصبية للأوائل ، استأذن أبو تمام الوالي أن يسمع اسحق الموصلي شعره ، فلما أذن له ، أنشد أبو تمام عدة قصائد ، بعدها أقبل الموصلي على أبي تمام قائلاً : أنت شاعر مجيد محسن كثير الإنكاء على نفسك ، يريد أنه يعمل المعاني . (٤)

١- انظر مقدمة " الشعر والشعراء " لابن قتيبة / ط ١٩٧٧ / ج ١ / ص ٦٨ / ٦٩

٢- د. علي الزبيدي : في الأدب العباسي / ٧٩

٣- المثل الثاني لابن الأثير + أخبار أبي تمام للصولي

٤- راجع أخبار أبي تمام للصولي / ص ٢٢١ + ١٧٤ + ١٧٥ + ١٧٦ + ١٧٧

هذا ، ويهمننا في هذا الفصل بعد المايق عرضه تصور مفهوم عمود الشعر عند أقطابه الثلاثة ، الأمدى ، والجرجاني ، والمرزوقي ، لنرى مكان الاستعارة عند كل منهم ، ومدى ما استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تقدمه لهم من مقاييس تجاذب كل منهم أطرافها بطريقته الخاصة .

تحدث " الأمدى " عن مذهبين ، مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون صنع الشعر ، بل يرسلون أنفسهم على سجيته ، ويمثلهم " البحتري " ، أما المذهب الثاني ، فمذهب المتكلمين الذين يبعدون في معانيهم ، ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح واستنباط ويمثلهم " أبو تمام "

وأصبح المناصرون لتضمين الشعر معاني فلسفية ، ونسجه على نحو معين من الغموض مما يستلزم الغوص وراء معانيه ، وتطريز عباراته بحلي متمعمة مقصودة ، أصبح هؤلاء ينتصرون لأبي تمام ، ويفضلونه على البحتري ، وأصبح الفريق الآخر المؤثر لبساطة المعاني الشعرية ووضوحها وسلامة الديباجة من تكلف الحلي اللفظية يؤثر البحتري ويفضلونه على أبي تمام ، ولقد وضح الأمدى مبول الفريقين عندما قال :

" فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام ، وقربيه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة ، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة ، وإذا كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة . (١)

وعندما آل أمر البديع إلى أبي تمام أكثر منه وأفرط فيه وتغلغل الاتجاه الجديد في تعبيراته واستعاراته حتى بدأ شعره للوهلة الأولى مخالفاً لنسيج الشعر العربي المألوف ، مما دعا ابن الأعرابي إلى أن يقول : " إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل (٢)

إن اتخذ الشعر لدى البحتري مذهب المحافظة على التقاليد الشعرية المتوارثة والالتزام بعمود الشعر واتخذ مذهب التجديد شكله ومضمونه لدى أبي تمام وقد سنل البحتري عن أبي تمام فقال : " كان أغوص على المعاني منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه . (٣)

إن الذي يهمننا في نقد الأمدى لأبي تمام هو موقفه من استعاراته ، ومفهوم الاستعارة عنده وعند الاتجاه المحافظ في نقدنا العربي الذي يؤثر الصياغة الجاهلية القديمة ،

١- الموازنة - ج ١ / ص ٧

٢- الموازنة - ج ١ - ١٩ (وانظر أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٤ وراجع ص ٢٤٤ وما بعدها

٣- الموازنة - ج ١ / ١٢ وما بعدها

فالأمدى غير راض عن كثير من استعارات أبي تمام ، وقد خصص جزءا من كتابه ناقش فيه ما احتواه شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات ولكن ما الذى لا يعجب الأمدى فى استعاراته ، وما السر فى عدم تقبله إياها ، وهل هناك حدود معلومة للاستعارة الحسنة والاستعارة القبيحة ؟

لقد اعتمد الأمدى فى نقده استعارات أبي تمام على أنه نسيج استعارات مخالفة لما ألفه العرب ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة ، لقد عول فى شعره - على حد قول الأمدى - عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارة البعيدة المخرجة الى الخطأ (١)

ونحن إذا ذهبنا الى الأمدى لنسأله عما وضعه من مقاييس لهذا الحكم أجاب بمقياس عام غير محدد ، قائلا :

" وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشابهه فى بعض الأحوال أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا لغة بالشئ الذى استعيرت له وملئمة لمعناه . (٢)

ومثل هذا القول كثير مما نجده فى موازنته متفرقا فهو يقول مثلا " ان حدود الاستعارة معلومة ، ويقول : ان للاستعارة حدا معلوما تصلح فيه فاذا جاوزته فسد ، وتتردد لديه تعبيرات أخرى مثل قوله : استعارات فى غاية القباحة والهجانة والبعيد عن الصواب ، وقوله : " وما من شئ هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة " وقوله : " ففقرت الاستعارة ها هنا من الصواب قليلا " (٣)

إن هذه النزعة لدى الأمدى نزعة كلاسيكية ، وغير دقيقة تذكرنا باتجاه " المبرد " صاحب " الكامل " فى وصف التشبيه بأنه مصيب ، وقريب ، وقاصد ، ومفرط ، ومتجاوز دون أن يكون هناك بين وبين صفة وأخرى لتحديد ما يعنيه بكل هذه المصطلحات .

وماذا يريد الأمدى من وراء ذلك ؟ والإجابة : لا شك أنه يريد عدم الخروج على المؤلف القديم ، وارضاء الشعور العام ، وذوق الجماعة ، أى العرف اللغوى .

" الأمدى " إذن ناقد محافظ بهذا الموقف الذى حدده وتلك المصطلحات التى أوردها ونعود بعدئذ لنطرح سؤالا مهما هو :

ما الاستعارات التى عابها " الأمدى " على أبي تمام ؟ ، ذلك لنحاول الوقوف على ما فيها من سمات وخصائص ، ومعرفة ما لا يرضى المحافظين فى بناء الصورة

١- السابق

٢- الموازنة - ج ١ - ٢٥

٣- الموازنة ج ١ / ص ٢٥٠ حتى ٢٦٠

الاستعارية ، وما يرضى المجددين فيها ؟

لقد عرض طائفة من الاستعارات المعيبة - من وجهة نظره - عند أبي تمام مثل قوله في مدح جعفر الخياط ووصفا قصيدته فيه :

فَلَا شَيْءَ أَمْضَى مِنْ رَجَائِكَ فِي النَّدَى : وَلَا شَيْءَ أَبْقَى مِنْ نَشَاءٍ يُحْبَرُ
وَمَا تَنْصُرُ الْأَسْيَافَ نَصْرَ مَيْحَةٍ : لَهَا عِنْدَ أَبْوَابِ الْخَلَائِفِ مَحْضَرُ
إِذَا مَا انْطَوَى عَنْهَا اللَّيْلُ بِمَعْمِعِهِ : يَكُونُ لَهَا عِنْدَ الْأَكْرَمِ مُنْشَرُ
لَهَا بَيْنَ أَبْوَابِ الْمُلُوكِ مَرَامِزُ : مِنْ الذِّكْرِ لَمْ تَنْفَخْ وَلَا تَنْزَمُ
حَوَتْ رَاحَتَاهُ الْبَاسَ وَالْجُودَ وَالنَّدَى : وَنَالَ الْحِجَا فَلَجْهَلُ حَيْرَانُ أَرْوَرُ (١)

وقوله يرثى غلاما :

أَنْزَلْتَهُ الْأَيَّامَ عَنْ ظَهْرِهَا : بَعْدَ إِنْثَابِ رَجْلِهِ فِي الرِّكَابِ (٢)

وقوله في وصف النوى من قصيدة يمدح فيها أبا المغيث الرافعي :

وَكَمْ أَحْرَزْتَ مِنْكُمْ عَلَى قُبْحِ قَدْهَا : صُرُوفُ النَّوَى مِنْ مَرْهِفِ حَسَنِ الْقَدِّ (٣)

أى كم فرق بينى وبين حباتب لى صرروف الدهر ، وقوله : " على قبح قدھا " اى على قبح صورتھا ، لأنه جعل لها قواما وقدا مثل قد الإنسان .

يقول الأمدى عن هذه الأبيات : " وأشباه هذا مما تتبعته فى شعره وجدته كثيرا ، فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ ، للقصائد مزامر ، (لا أنها لا تنفخ ولا تزمر ، وجعل لليام ظهرا يركب ، وجعل لصروف النوى قدا . (٤)

١ - وقد ركز الأمدى فى موازنته على البيت الرابع - وقد أقرنا عرض الأبيات كلها لما تضمنته من استعارات هى فى نظرنا غاية فى الروعة والجمال ودقة التشبيه وحسنه . (ديوان أبى تمام / مجلد ٣ /

ق ٧٤ / الأبيات (من ١٠ - ١٢٤) ص ٢١٦)

٢ - ديوانه / ج ٤ / ق ١٨٣ بيت ١٨ / ص ٤٦

٣ - ديوانه / ج ٢ / ق ١٦ / بيت ٤ / ص ١١٠

٤ - الموزنه / ج ١ / ٢٤٦ وما بعدها

ويورد الأمدى أيضا قول أبي تمام :

بَا دَهْرُ قَوْمٍ مِّنْ أَخْذَعِكَ فَقَدْ : أَضْجَعَتْ هَذَا الْأَنَامَ مِّنْ خُرْفِكَ (١)

وقوله :

فَضْرِبْتُ الشَّمَاءَ فِي أَخْذَعِيهِ : ضَرْبَةً غَاثَرَتْهُ عَوْدًا رُكُوبًا (٢)

وقوله :

قَوْمٌ إِذَا اسْوَدَّ الزَّمَانُ تَوَضَّحُوا : فِيهِ فُغُولٌ وَهُوَ مِنْهُمْ أَبْلَقُ (٣)

وقوله :

تَرَوِّحَ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَفْتَدِي : خُطُوبٌ يَكَادُ الدَّهْرُ مِنْهُنَّ بَصْرُعُ (٤)

ويقول " الأمدى " فى نقده الاستعارات فى الأبيات السابقة :

فقد نراه يخلط الحسن بالقبح ، والجيد بالرديء ، وإنما قبح الأخذع لما جاء به مستعاراً للدهر ، ولو جاء فى غير هذا الموضع أو أتى به حقيقة ووضع فى موضعه ما قبح نحو قول البحتري :

وَأَبَى وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغَنَى : وَاعْتَقَتْ مِنِّي رِقَّ الْمَطَامِعِ أَخْذَعِي

وأما قوله : " فضربت السماء فى أخذه " وأن ذكر الأخذعين هاهنا على قبحهما أسوغ ، لأنه قال : " ضربة غاثرته عوداً ركوباً " وذلك لأن العود الركوب " الميسر من الإبل " والبعر أبداً يضرب على صفحاته عنقه فبذل : فقربت الاستعارة هاهنا من الصواب .

ونحن إذا عدنا بالاستعارة فى قول " أبى تمام "

بَا دَهْرُ قَوْمٍ مِّنْ أَخْذَعِكَ فَقَدْ : أَضْجَعَتْ هَذَا الْأَنَامَ مِّنْ خُرْفِكَ (٥)

١- ديوانه / جـ ٢ / ق ١٠٢ / بيت ٢ / ص ٤٠٥

٢- ديوانه / جـ ٤ / ق ١٢ / بيت ٢٣ / ص ١٦٦ عوداً ركوباً : جملاً ممناً - صل طويلاً ونال بالركوب

٣- ديوانه / جـ ٤ / ق ٢٩٧ / بيت ٢٠ / ص ٣٩٣

٤- ديوانه / جـ ٢ / ق ٩١ / بيت ١٧ / ص ٣٢٤ والموازنة / جـ ١ / ٢٤٥ وما بعدها

٥- ديوانه بشرح التبريزي / جـ ٢ / ٤٠٥

وعدم موافقة الأمدى على ذكر " الأخدعين " على أساس أن الشاعر كان من الممكن أن يقول : قوم من اعوجاجك ، أو يادهر أحسن بنا صنعا ، لأن الأخرق هو الذى لا يحسن العمل . (١)

وجننا القاضى الجرجاني فى وساطته ينحو المنحى نفسه ، ويورد هذا البيت فى باب " الإفراط فى الاستعارة " (٢) قائلا :
 فإذا قال " أبو تمام " " يادهر قوم من أخدعك " فاتما يريد باستعارته أعدل ولا
 تجر ، وأنصف ولا تحف ، لكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور ،
 والميل ، وأن يقدفوه بالعمف والظلم ، والخرق والعنف ، وقالوا : قد أعرض عنا
 وأقبل على فلان ، وقد جفنا ، وواصل غيرنا ، وكان الميل والاعراض انما وقع
 بتحريف الأخدع ، وإزورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعا ، وأن يأمر
 بتقويمه ، وهذه أمور متى حملت على التحقيق ، وطلب فيها محض التقويم
 أخرجت عن طريق الشعر ، ومتى اتبع فيها الرخص ، وإجريت على المسامحة
 أدت إلى فساد اللغة ، واختلاط الكلام ، وانما القصد فيها التوسط ، والاعتدال
 بما قرب وعرف ، والاقتصار على ما ظهر ووضح . (٣)

وعلى الرغم من هذا النقد الذى وجهه صاحب الوساطة لأبى تمام ، فلعنا نرى
 فى هذا الكلام نفسه - لو أمعنا النظر فيه - ما يُعد دليلا على الاستحسان لا على
 الاستهجان ، لأن الشاعر قد استحسن - كما يقول الجرجاني نفسه :
 وللشاعر الحرية بطبيعة الحال طالما أن استحسناته ارتبطت بخياله ورويته
 الشعرية ، ليس هذا وحسب ، بل طالما وجننا لمقولة الشاعر سبيلا الى نفوسنا
 ، وطريقا الى قناعتنا ، والجرجاني نفسه قد قال : " وانما يحمل ما جاء من ألفاظ
 المحدثين ، وكلام المولدين ما نجده على وجوه تقريهم من الاصابة وبقيم لهم
 بعض " العثر " وتلك أمور تختلف بحسب اختلاف المواضع وتباین على قدر
 تباين المعانى المتضمنة . (٤)

ولم لا نستحسن بيت أبى تمام ؟ وقد استحسن القاضى الاستعارة فى أبيات شاتم
 الدهر " العبقى " لأنها جرت كما يقول على عادة فى الاستعمال متداوله
 ، تلك التى يقول فيها " العبقى "

وَلَمَّا رَأَيْتَ الدَّهْرَ وَغَرَّ سَبِيلُهُ : وَأَبْدَى لَنَا ظَهْرًا أَجَبَ مَسْمَعًا
 وَمَعْرِفَةً حَصَاءَ غَيْرِ مَفَاضٍ : عَلَيْهِ وَلَوْ نَاذَا عَيْنَيْنِ أَجْدَعَا

١- الموازنة ج ١ / ٢٧١

٢- الوساطة / ٢٩٩

٣- الوساطة / ٢٣٣

٤- الوساطة / ٢٣٢

وَجَبَّهٖ فَرْدٌ كَالشَّرَافِ ضَنْبِلَةٌ : وَصَرَ خَيْبَةً وَأَنَا مُجَدَّعًا (١)

وقد علق عليها بقوله :

وأما أبيات شاتم الدهر ، فأنما صدرت مصدر الهزل ، ومرت على عادة في الاستعمال متداولة ، وذلك أنهم لما ابتدأوا اسم الدهر ، واعتمدوا على صرفه في الشكائية والشكر ، وأحالوا عليه باللوم والعيب والفوا ذلك واعتادوه ، حتى صار أغلب على كلامهم ، وأكثر في شعرهم وخطابهم من ذكر أهله وأبنائه ، ومن تقع هذه المحامد والملاوم عنه ، ويحدث أسبابها عن جهته صار كالشخص المحمود المذموم ، والانسان المحسن المسيء ، فوصف بأوصافه ، وحلى بحلله ، وجعل له أعضاء تعد وتتمتع وتستكرم وتستهن ، ومثل هذه الألفاظ قول " امرئ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصَلْبِهِ : وَأَرَدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّكِلٍ

فجعل الليل صليبا وعجزا وكلكلًا ، ولما كان ذا أول وآخر وأوسط مما يوصف بثقل الحركة إذا استطيل ، وبخفة السير إذا استقصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة ، غير مستكرهة ، وقرينة المشاكلة ، ظاهرة المشابهة . (٢)

المسألة إذن هي أن القاضى هذا حذو الأمدى في نقده استعارة أبى تمام على الرغم من أن أبيات " العبقى " من الوادى نفسه ، وتحمل جوهر التصور ذاته ، فلماذا تستحسن ، وتقاس على مقياس صورة امرئ القيس ، على أساس أن الصورة الجاهلية القديمة هي المحتذى والمثال ، ولا تقاس صورة أبى تمام بالمقياس ذاته ؟ إن هذا بدون شك ، مما يدعو الى الغرابة والعجب بحق !!

الم يستحسن القاضى قول " المقتبى " :

تَجَمَّعَتْ فِي فَوَادٍ هِمِّمْ : وَلِءَ فَوَادٍ الزَّمَانِ إِحْدَاهَا

قائلا : فكيف ينكر على أبى الطيب أن جعل للزمان فوادا (٣)

هذا ، ولقد غدا الاتجاه نفسه في نقد الاستعارة في بيت أبى تمام تقليدا فيما بعد ، فقد عابها " أبو هلال " في أكثر من موضع من كتابه " الصناعتين " (٤) حتى امتد

١- الوساطة / ٤٣٠ / ٤٣١ - حصاه : مقطوعة - وعشاق مفرد عشون وهو ما نبت من شعر على الذنق وتحتته - وأجدهج : مقطوع الأنف أو طرف من أطرافه - وصمر : أمل خذه عجا وكبرا - واجب الظهر - مقطوع السنام

٢- الوساطة / ٤٣١ / ٤٣٢

٣- الوساطة / ٢٩٩

٤- الصناعتين / ٦٦ / ٣١٢

الأمر الى " عبد القاهر " اذ انه نعت الصورة ذاتها بقلها على النفس مما ينفصها ويكرها (١) ، أما " ابن الأثير " فقد حذر هؤلاء جميعا (٢) وقد تناسوا عالم الشاعر وفصاواته ومقتضيات الأحوال وتباين الأنواق .

غير أن هؤلاء قد أغفلوا العلاقة بين الانسان والدهر في قول أبي تمام " يا دهر قَوْم " وهي علاقة عداة استحالة بسببها الدهر إلى حيوان قاتل ، ولم لا ؟ وقد ظل الحيوان يحمل رمز العدو القاتل في الفكر الانساني ، فهو القوة القاهرة المفاجئة التي كان الإنسان يوجس في نفسه خيفة منها ، فأخذ يخلعها على كل ما يجابهه بالخطر ، ويضعه أمام الموت ، ومن هنا كان هذا التجاذب بين الزمن والحيوان في التجربة الانسانية حتى أضحت أوجه الحيوان هي الأقنعة التي يتنكر فيها الزمان حينما يفتك ببنى الانسان . (٣)

وعلى هذا الأساس حق لأبي تمام أن يخاطب " الدهر " ويوجه اليه اللوم مطالباً إياه أن يقوّم من أخذه ، والأخداع عرقان في جانبي العنق يرتبطان بالاباء والعزة والسّم ، فشديد الإباء هو شديد الأخدع ، وتقويم الأخدعين هنا يعنى نبذ الشدة ، وتعديل السلوك الى رفق ورحمة .

غير أن لفظ " الأخدع " ارتباطاً آخر تتوثق فيه العلاقة بينه وبين الخداع والتغدير ، يبدو لنا في السراب الخيدع ، والقول الخيدع ، والديثار الخادع (٤)

ومن هنا كان الإحساس ببطش الدهر وغلبة أحداثه وقهره لا ينفك عن الإحساس بالانخداع والغرور ، وعلى ذلك نستطيع أن ندرك ما يمكن أن ينبثق ويتجر من لفظ " الأخدع " من طاقات ودلالات كامنة تترامى بين العزة والخداع ، وتتوتر فيها العلاقة لتنتهي بالدهر الى ذلك الخرق الذى ضج منه الأنام بحيث شرعوا يطالبونه بأن يعدل من سلوكه ويقوم من غروره وخداعه . (٥)

ومما يعد خروجاً عن الالف والعادة في التصوير بالاستعارة من منظومور الأمدى قول أبي تمام أيضاً :

سَعَى فَاَسْتَنْزَلَ الشَّرَفَ اِفْتِمَارًا : وَلَوْ لَا السَّعَى لَمْ تَكُنِ الْمَمَاعِي

١ - الدلائل (ط الشيخ شاكّر / ٤٦ / ٤٧)

٢ - المثل المسطر / ج ١ / ٣٨٤

٣ - الدكتور لطفي عبد البديع / عبقريّة العربيّة / ١٤٧

٤ - شعر أبي تمام للدكتور المريخي ص ٢١٩ وما بعدها وانظر الاحالة فيه الى معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس / ج ٢ / ١٦١ / ١٦٢

٥ - راجع للدكتور سعيد المريخي : شعر أبي تمام ص ٢١٩ وما بعدها

فها هوذا " الهجاء بعينه " عند " الأمدى " ، لا المدح والتقريظ عند أبى تمام ، لأن الشرف من منظور " الأمدى " اذا استنزل فقد صار الممدوح غير شريف وذلك ، انك اذا ذممت رجلا شريفا ، كان أبلغ ما تنم به أن تقول : قد حططت شرفك ، ووضعت من شرفك . (١)

والملاحظ هنا أن الأمدى ينظر للمعنى ، لا من حيث بعده " الشعري " وإنما ينظر إليه من حيث البعد " المكاني " الذى يتفق مع المألوف والمعروف من القول كما ينص عمود الشعر ، إذ إن المعهود أن يقال فى مواقف الذم : " حط فلان شرفه " " ووضعه " ولقد فات الأمدى أن الشرف فى مقام العلو والرفعة متأبيا متمنعا على طالبيه ومريديه ، لذا فإن من يريده ويبتغيه لا بد أن يجاهد ويكابد ويضحي لإزاحة كل ما يعوق طريق الشرف من نقائص وأهواء ، كل ذلك يتحول فى نظر الشاعر إلى نوع من الاقتصار ، بحيث يصبح استنزال الشرف الى ساحة الانسان صورة من صور الصبر وقوة التحكم فى النفس ، إنها المعاناة المبذولة فى سبيل إثبات الذات وإمكاناتها ، وفى سبيل تحقيق ما لا يستطيع أى إنسان آخر أن يحققه .

وقد عاب " الأمدى " على " أبى تمام " صورته فى قوله :

مالأمرىء خاض فى بحر الهوى عمر : إلاً وللبين فيه السهل والجلد

على أساس أن أبى تمام بالغ فى صورته هذه فجعل العمر يتجزأ ، " فالعمر " اسم واحد للمدة بأسرها ، تلك التى يعيشها الانسان ، فهو لا يتبعض فيقال لكل جزء منه عمر . (٢) فكيف يكون للانسان أكثر من عمر ؟ انن الأمدى لا يدرك من معنى " العمر " الا المدة التى يقضيها الانسان حتى يموت ، وقد فاته أن الانسان لا يجتاز عمره على وتيرة واحدة ، بل يجتاز خلاله السهل والحزن ، ويواجه الحلو والمر ، ولو قرأنا البيت الذى يليه لأدركنا هذا ، بقول " أبو تمام " :

قالوا : الرحيل غداً لا شك ، قلت لهم : اليوم أيقنت أن اسم الحِمَامِ غدٌ (٣)

فالموت عند شاعرنا ليس تجربة نهائية حتى يمر بها مرة واحدة يختتم بها رحلة حياته ، وإنما الموت من منظور الشاعر تيار يمر فى صميم الحياة ، ومعاناة مستمرة ، وباستمرارها يظهر العديد من المواقف التى يمر بها الإنسان ، ولعل أوضح صورها " البين وعدم الاستقرار " مما يخلف آلام الاغتراب ، وأحاسيس

١- راجع الأمدى : الموازنة / ج ١ / ٢٤٠

٢- الموازنة / ج ١ / ٢٢٥

٣- ديوان أبى تمام ج ٢ / ١١ من قصيدة يمدح فيها " أبى سعيد محمد بن يوسف الطائى + والموازنة ج ٢

الضياح ، وغير ذلك من منغصات الحياة التى لا تتوقف عند حد ، وتنال من الانسان شيئا فشيئا حتى ينتهى الأمر بموته وفاته .

وعلى هذا تقوم المبالغة فى الاستعارة فى صورة أبى تمام على أساس انبثاقها من خلال رؤية يلتصم الشاعر الجانب الروحى فيها متمسكاً على مقتضيات التفكير المجرد ، بحيث أضحت هذه الرؤية نوعاً من " الحدس " الراقى الفعال الذى يحتضن أحوال النفس ، والعلاقات المتبادلة بينها وبين ما يحيط بها من أشياء ، إنها الرؤية القلبية - ان صح التعبير - تلك التى تصبح نمطاً لتصور جمالى للحياة يربط بين أشياء مختلفة مجرداً إياها مما هو مألوف فيها ، معيداً صياغتها فى إطار أبعاد فنية جديدة . ولأن النقاد القدماء ، وعلى رأسهم الأمدى ، لم يكونوا جادين فى محاولة اقتناص هذه الأبعاد فى كثير من الأحيان ، فقد أدى بهم هذا الى اصدار أحكام عامة غير محددة ، وغير معلة ، بحيث نجد ناقداً مثل " ابن رشيق " يصف أبى تمام بأنه يأتى للأشياء من بُعد ويأخذها بقوة . (١) والقاضى الجرجاني يصف معانيه بالغفوض والخفاء !! (٢) ذلك لأن صور أبى تمام من منظور القاضى لا تطابق الواقع الخارجى ، ولا تتفق مع المألوف والمعروف .

ولقد عاب الأمدى " على أبى تمام " استعارته فى قوله :

وَكَانَ أَقْيَدَ النَّوَى مَصْدُوعَةً : حَتَّى تَصْدَعَ بِالْوَاقِي فُؤَادِي

فيقول : وما أظن أحداً انتهى فى الجهل والعيى والكنه ، وضيق الحيلة فى " الاستعارة " إلى أن جعل لصروف النوى قيذاً ، وأقيدة مصدوعة غير " أبى تمام " (٣)

هذه نماذج من الاستعارات مما عابه " الأمدى " على أبى تمام ، ولعل المنفحص لها لا يجدها قد خرجت على طريقة العرب فى التشخيص ، والتجسيم ، فأبوا تمام عامل الدهر فى الأبيات السابقة - على سبيل المثال - معاملة الإنسان عندما تخيله مبسماً ، أو أنه يصصر أو يعتق ، وغير ذلك مما نجده من صور تدخل فى إطار الاستعارات التجسيدية أو المكنية بالمصلح البلاغى الخالص ، ولا يشك أحد فى أن هذه الطريقة مألوفة عند العرب فلماذا يعيبها ابن ؟ لقد أقرها من قبله " ابن المعتز " عندما حاول تحديد معالم مذهب " البديع " وارتأها طريقة مألوفة لدى العرب ، ولكن المحدثين من أصحاب البديع ربما تكلفوها ، وربما أسرفوا فيها أحياناً ، ثم إن هذه الألوان وردت فى القرآن الكريم . ولقد ساق " ابن المعتز " من أمثلتها فيه ، قوله تعالى :

١ - الممددة / ج ١ / ٨٥

٢ - الوساطة / ٢٥

٣ - الموازنة

واشتعل الرأس شيئا " (١) وقوله عز اسمه : " وَأَيُّ لَيْلٍ تَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارُ " (٢)

وقوله عز و علا : فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ " (٣)

إنّ ظاهرة " التشخيص " والتجسيد موجودة في الشعر العربي اقديم ، وقد تنبّه الى هذه الظاهرة " ابن المعتز " والأمدى نفسه ، كما قلنا ، وأكد ذلك بسوق الأمثلة الكثيرة ، ومنها قول " امرئ القيس " في وصف الليل :

فَقَلَّتْ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكُلِّ

يقول الأمدى : (٤)

وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعاني والاستعارات وهو في غاية الحسن والجودة والصحة ، لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتناقل صدره ، وترادف أعجازه ، وأواخره شيئا فشيئا ، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ، ويترقب تصرفه ، فلما جعل له وسطا يمتد ، وأعجازا مرادفة للوسط ، وصدرا متناظرا في نهوضه حسن ان يستعير للوسط اسم الصلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة وصلح أن يستعير اسم الكلكل من أجل نهوضه ، وهذا أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملائمة معناها لمعنى استعيرت له .

إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا نقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه .

ويورد لذلك قول زهير :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بِاطِلَّةٍ : وَعَزَّى الْفَرَّاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلَهُ

معلقا عليه بقوله : لما كان من شأن ذى الصبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه ،

١- سورة مريم / ٤

٢- يس / ٣٧

٣- الفجر / ٢

٤- الموانة / ج ١ / ص ٢٥٠ / ٢٥١

وجرى في ميدانه ، وجمع في عنانه ، ونحو هذا ، حسن أن يستعار للصبا اسم الإفراس وأن يجعل النزوع أن تُعْرَى أفراسه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضا من أليق شيء بما استعير له . (١)
ونحو ذلك قول " طفيل الغنوى :

وَجَعَلْتُ كَوْرِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ : يَفْتَأَتْ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٢)

فلما كان شحم السنام من الأشياء التي تفتت ، وكان الرحل أبدا يتخونه وينقص منه ويذنيه ، جعل إياه قوتا للرحل وهذا من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى .

وكذلك قول عمرو بن كلثوم :

أَلَا أَبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي رِسَالَةً : فَمَجَّدَكَ حَوْلِي وَلَوْ أَنَّكَ قَارِحُ (٣)

لما جعل مجده حديثا غير قديم حسن أن يقول : (حَوْلِي) ، لأن العرب إذا نسبت الشيء إلى الصغر ، وقصر المدة قالوا : " حَوْلِي " ، لأن أقل عدد الأحوال أي السنين ، حول واحد ، ولهذا قال "حسان بن ثابت" :

لَوْ يَدِبُ الْحَوْلِيُّ مِنْ وَلَدِ الذِّ : رَّ عَلَيْهِمَا لَأَنْدَبَتْهُمَا الْكَلُومُ (٤)

لم يرد بالحَوْلِي من ولد الذر ما أتى عليه الحَوْل ، ولكنه أراد بالحولي أصغر ما يكون من الذر ، وما يدل على صحة هذا المعنى ، أن الحولي إنما يُراد به الصغر دون معنى الحَوْل قول الراجز :

(وَاسْتَبَقْتُ تَحْدِثُ حَوْلِي الْحَصَى) ، فأراد بحولي الحصى ما صغر منه ، ولما جعل لومه قديما حسن أن يقول : " قَارِحُ " والقَارِح المسن من الإبل .

ونحو ذلك قول أبي نؤيب الهنلي :

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَنْظَارَهَا : أَلْفَيْتَ كُلَّ تَوَيْمَةٍ لَا تَنْفَعُ (٥)

لما كانت المنية إذا نزلت بالإنسان خالطته ، صلح أن يقال : نشبت فيه وحسن أن

١- الموازنة ج ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

٢- الموازنة ج ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

٣- الموازنة ج ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

٤- الموازنة ج ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

٥- الموازنة ج ١ / ص ١٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣

يستعار لها اسم الأظفار ، لأن النشوب قد يكون بالظفر ، وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى : فصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ (١) لما كان الضرب بالسوط من العذاب استعير للعذاب سوطا ، فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب .

ويورد أيضا قول " لبيد بن ربيعة "

وَعَادَةُ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَفِرَّةٌ : إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامَهَا (٢)

ونضيف من أمثلة هذا النوع من الاستعارات والشعر الجاهلي يزخر به ويمتلئ ، قول زهير بن سلمى في الحصين عندما شد على العيسى غدا من غير أن تعلم بذلك ببيوت كثيرة :

فَشَدَّ وَلَمْ يَفْزَعْ بَبُوتًا كَثِيرَةً : لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أَمْ فَشَعَمَ (٣)

فللمنية رجل يحط .

وقوله أيضا :

رَأَيْتُ الْمَنَابِي خَبَطَ عَشَوَاءَ مَنْ تَصَبَّ : نَعْمَتُهُ وَمَنْ نَخِطُهُ يُعَمَّرُ فِيهِمْ (٤)

والخنساء تقول في رثائها أخاها صخرًا :

بَاعِنٌ جُودِي يَدْمَعُ مِنْكَ مَسْكُوبٌ : كُلُّ لَوْ جَالٍ فِي الْأَسْمَاطِ مَنُقُوبٌ

إِنِّي تَذَكَّرْتُكَ وَاللَّيْلُ مَعْتَكِسٌ : فِي قَوَادِي صَدْعٌ غَيْرُ مَشْعُوبٍ

نِعْمَ الْفَتَى كَانَ لِلْأَضْيَافِ إِذْ نَزَلُوا : وَسَائِلِي حَلَّ بَعْدَ النَّوْمِ مَحْرُوبٌ

كَمْ مِنْ مُنَادٍ دَعَا وَاللَّيْلُ مَكْنَعٌ : نَفَسَتْ عَنْهُ جِبَالُ الْمَوْتِ مَكْرُوبٌ (٥)

١ - الفجر - ١٣

٢ - الموازنة ج ١ - ص ٢٥٦ والقرة بالكسر اليرد - وقر اليوم يقر (قرا) - وقار أى بارد وليلة قارة أو

قرة بالفتح : بارد

٣ - المعلقة - ص ٨٣

٤ - معلقة الزوزنى - ص ٨٦

٥ - ديوان الخنساء - ط بيروت ١٩٦٣ - ص ١٤

فقد استعارت الصدع لبيان أثر الحزن القاسى على فؤادها بجامع وضوح الأثر ،
ثم استعيرت الحبال للوجوع والتعب والضنى بجامع توصيل كل منهما الى
الموت .

والنابغة يقول :

دَعَاكَ الْهَوَىٰ وَاسْتَجَلَّتْكَ الْمَنَازِلُ : وَكَيْفَ تَصَالِي الْمَرْءَ وَالشَّيْبُ شَامِلٌ
وَقَفْتُ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَرَّ الْبَلَى : مَعَارِفُهَا وَالسَّارِيَاتُ الْهَوَاطِلُ
أَسَانِلُ سَعْدَى وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا : عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعُ كَسَاوِلُ (١)

فالهوى لا يدعو ، والمنازل لا تستجبل ، والتشخيص فى الاستعارتين واضح -
والمزرد أخو " الشماخ " يفخر بشجاعته فى الحروب فيقول :

وَأَتَى أَرْدَ الْكَبْشِ وَالْكَبْشُ جَلَمٌ : وَأَرْجَعَ رَمَجِي وَهُوَ رِيَانٌ نَاهِلٌ
وَعِنْدِي إِذَا الْحَرْبُ الْعَوَانُ تَلَقَّحَتْ : وَأَبَدَتْ هَوَادِيهَا الْخُطُوبُ الزَّلَازِلُ (٢)

فالرمح يرتوى والحرب ناقة لاقح ، وقد أتى بهما الشاعر على سبيل الاستعارة
المكنية التبعية .

وزهير بن أبى سلمى يقول فى " هرم المرمى " مادحا :

إِذَا سَدَّتْ بِهِ لَهَوَاتُ ثَغْرِ : يُشَارُ إِلَيْهِ جَانِبُهُ سَقِيمٌ . (٣)

والثغر موضع يتقى منه العدو ، واللّهوات جمع لهأة (بالفتح) ، وهى مدخل
الطعام فى الحلق ، وفى البيت استعارتان ، حيث استعار اللهأة لمدخل الثغر ،
ويريد أفواه الثغور ، والاستعارة الثانية (جانبه سقيم) .

وأمرؤ القيس يستعير الحبل الذى رثت معاقده وصلاته لتغيّر موقف حبيبته وما
حدث من انهيار وفقر لعلاقتهما ، فيقول : **فَيَقُولُ : وَنَاتٌ ، وَرَثَ مَعَاقِدِ الْحَبْلِ (٤)**

١- ديوان النابغة الذبياني - ص ٤٨

٢- فضليات الصبى - قصيدة ٦٧ - ص ٩٥

٣- الديوان ط بيروت - الصناعتين - ط ١ - ص ١٢٧ ، ٣٧ ص ٢٩١

٤- ديوانه ط دار المعارف - ص ٢٠٣

وسلمى بن ربيعة يقول :

وَمَنَاخَ نَزْلَةٍ قَدْ كَفَيْتَ وَفَارِسٍ : نَهَلَتْ قَتْلَتِي مِنْ مَطَاهٍ وَعَلَّتِ (١)

فقد أناخ النازلة كما تتأخ الناقة ، وقد سقى راحه من دم ظهر عدوه ، وخص الظهر ليعلم أنه قد ولى وأدبر ، كل ذلك على سبيل الاستعارة والتجسيد .

وتأبط شرا يقول فى سيف صديقه :

إِذَا هَرَّةٌ فِي عَظْمٍ قَرْنٍ تَهَلَّتْ : نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَائِبِ الضَّوَاجِرِ (٢)

فقد جعل النواجذ تهتل ، وتلمع لمعان البرق فى فم المنايب التى تضحك كأنها إنسان فرح مسرور .

ولبيد بن ربيعة يقول فى منظر غروب الشمس وحلول الظلام : (٣)

حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَدًا فِي كَافِرٍ : وَأَجْنُ عَوْرَاتِ النَّفُورِ ظَلَامُهَا

فقد جعل للشمس يدا تلقىها فى يد الليل وهو الذى سماه كافرا أى ساترا .

وأبو القيس بن الأسلت الأنصارى يقول :

مَنْ يَدْقُ الْحَرْبَ يَجِدُ طَعْمَهَا : مَرًّا وَنَحِيسَةً يَجْعَلُهَا (٤)

والمميزى العبدى يقول :

كَأَنَّنِي قَدْ رَمَانِي الدَّهْرُ عَنْ عُرْضٍ : بِإِنْفِذَاتِ بِلَارِيشٍ وَأَفْوَاكِ (٥)

ويقول :

تَبَيَّنَ الْهَمُومُ الطَّارِقَاتِ يَحْدِنُنِي : كَمَا تَعْتَرِي الْأَهْوَالُ رَأْسَ الْمُطَلِّقِ (٦)

فالدهر يرميه بأسهمه والهموم تزوره وتعوده .

١- شرح ديوان الحمسة - ج ٢ - ص ٥٤٩ - ٥٥٠

٢- نفسه - ص ٢٣٥

٣- ديوان لبيد (ط الكويت) - ١٩٦٢ - ص ٣١٦

٤- مقضيات الضبى - ق ٧٥ - ص ٢٨٤ - ر النعل الملاء لضمير تيسر

٥- نفسه : ق ٨٠ - ص ٣٠٠ - ر المقصود بضم غسمة وضم غسمة لثابت ولأما

٦- الأصمعيات - ق ٥٨ - ص ٩٦٤ (المطلق = المدوغ)

ويقول أبو الطمّحان القيني (حنظلة بن الشرقى من بني كنانة) :
 وإني من القوم الذين هم هم : إذا مات منهم سيد قام صاحبه
 أضاعت لهم أحسابهم ووجوههم : لجى الليل حتى نظم الجزع ثاقبه
 وما زال منهم حيث كان مَسوودًا : تسير المنيا حيث سارت ركائبه (١)
 ويقول :

حنّيتي حانيات الدهر حتى : كائني خلت يدنو لصيد
 قصير الخطو يحسب من راني : ولست مقيدًا أني يقيد
 تقارب خطو رجلك يا مسوود : وفيدك الزمان بشر قيد (٢)
 فقد جعل الزمان مما يقيد بما يحدته تقدم السن من عجز عن الحركة .
 ويقول الحارثة بن بدر :

وشيب رأسي واستخف حلومنا : رعود المنيا فوقنا وبروقها
 وإنا لتستحلي المنيا نفوسنا : ونترك أخرى مرة ما ندوقها
 رأيت المنيا بادلت وعودًا : إلى دارنا سهلًا إليها طريقها (٣)
 فالأسياف سحاب يرعد والمنيا تستحلي وتذهب وتجيء .

والأمر ليس مقصورا على الاستعارة في الشعر ، بل نرى النزعة نفسها فيما ورد
 منها في نصوص النثر الجاهلي أيضا .

١ - أمالي المرتضى - ج ١ - ١٦٨

٢ - نفسه - ص ١٨٥ - ١٨٦

٣ - الأغاني (طدار الكتب) - ج ٢١ ص ٢٠

فها هو ذا أكرم بن صيفى يقول فى أحد وصاياه :

"لَقَدْ حَلَبْتُ الدَّهْرَ أَشْطَرَهُ ، فَعَرَفْتُ حَلْوَهُ ، وَمَرَهُ ، اذْرِعُوا اللَّيْلَ ، وَاتَّخِذُوهُ
جَمَلًا ، وَقوله : " اذرعوا الليل فتيه أخفى للويل " (١)

وقوله أيضا : إن أهل هذا الدار سفر ، لا يحلون عقد الترحال إلا فى غيرها ، وقد
أتاك ما ليس بمردود عنك • (٢)

فقد اختبر الدهر شطريه خيره وشره فعرف ما فيه ، وهذا مستعار من حلب
أشطر الناقة ، وذلك إذا حلب الرجل خيلين من أخلافها ثم يحلبها الثانية خيلين
أيضا •

وفى قوله الثانى يشبه رحلته التى ينتقل فيها من مكان إلى مكان بحبل ذى عقد
يفك على مراحل •

"والحرث بن عباد البكرى " مبعوث النعمان بن المنذر فى وفده لكسرى يقول :
" انى أبعث الحرب قُدَمًا وأحببها وهى تصرف بها ، اذا جائت نأرها وكشفت
عن ساقها ، جَعَلَتْ مَقَادًا رُمَحَى ، وَبَرَقَهَا سَيْفَى ، وَرَعَدَهَا زَنْبِرَى (٣)

" وَالْمَلَبَبُ بْنُ عَوْفٍ " من وفود العرب لتعزية " سلامة ذا فائش " لموت ابن له
يقول :

" أيها الملك : إن الدنيا تجود لتسلب وتعطى لتأخذ ، وتجمع لتشتت ، وتحلى لتمر
، وتزرع الأحزان فى القلوب بما تنجأ به من استرداد الموهوب • (٤) فالأحزان
ما يزرع •

وأكرم بن صيفى فى وصية لبنيه ورهظه يقول :
" مَنْ مَلَكَ الْجَدَدَ أَمِنَ الْعَثَرَ ، وَلَنْ يَعمِدَ الحِصودُ أَنْ يَتعب قلبه ، ويشغل فكره ،
ويؤثر غيظه (أى يوقده) ولا تجاوز مضمرته نفسه • " فالغيط مما يوقد
ويشتعل •

ثم هناك عدد من الأمثال مما يدخل فى دائرة النثر أيضا مما جاء على وزن أفعل
بخاصة ، تعرض لنا ألوانا من التشخيص الفنى ، وكلها تمثل نماذج من الاستعارة
التمثيلية الجاهلية ، فقد وصف العرب الرجل بالحماقة ، وهى بقلة خضراء
معروفة ، فقالوا : (أحمق من رجلة) لأنها تنبت فى مجارى السيول فتجرفها ،
ووصفوا الأرض بكتامة السر فقالوا : (أكرم من الأرض) ونعتوا الحيوان بما
ينعت به الناس ، فقالوا : (أطيض من نهاب) و (أذل من بذج)

١- الأغاني (ط وزارة الثقافة) - ج ١٥ - ص ٧٠ أمثال الميدنى - ج ١ - ص ١٩٥

٢- العقد الفريد - ج ٢ - ص ١٣٥ - ج ٣ - ص ٣٠٧

٣- العقد الفريد - ج ١ - ص ١٠١

٤- أمالى القلى - ج ٢ - ص ١٠١

والبَدَج هو الحمل الصغير ، و(أُرْ مِنْ هِرَّة) ، و (أَحْزَرُ مِنْ غَرَاب) و (أَسْمَعُ مِنْ فَرَس)

كما تمثل العرب بغير الحيوان من الكائنات ، فيقولون :
" أهدى من النجم " ، " وأجود من النديم " ، " وأسمح من البحر " و " أمضى من السيل " (١) وفي ذلك كله تصوير فني مؤثر وموج من خلال التشخيص والتجسيد .

ولماذا لا نقول : إن المجاز والتشخيص أسلوب جرت عليه اللغات السامية جميعا ، وأثرت استخدامه في كلامها إلى حد كبير ؟ ، فقد شخصت العبرية ما لا يعقل فيثت فيه حياة أدمية عاقلة شاعرة ، وتردد هذا التشخيص الفني في أقوال " العهد القديم " (٢)

هذا ، وإذا كان من العلماء من يرى أن إسناد الحياة إلى الجماد ، وإسناد صفات الإنسان إلى غيره من الكائنات الحية وغيرها من بقايا العقائد القديمة التي كان يعتقدونها وما زال يعتنقها كثير من القبائل البدائية التي ترى أن الحياة تعم جميع الظواهر الطبيعية ، فإن فريقا آخر يرى أن في هذا المذهب بعدا عن الحقيقة ويقرن هذه الظاهرة إلى قوة الوجدان الإنساني إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات ، فالأساس العقلي لهذه الظاهرة في رأى الفريق الثاني هو عمق العاطفة ، وسعة الخيال ، وها هو ذا مارجحه الباحثون المحدثون . (٣)

لئن ليس للأمدى أن يعيب على " أبى تمام " استخدامه التشخيص ما دام هذا يتبع الأسلوب العربي القديم ، الموجود في الشعر الجاهلي فضلا عن وجوده في القرآن الكريم .

والحقيقة أن المأخذ هنا يتصل بطريقة استعمال التشخيص في داخل القلب الاستعاري دون أن يتصل بمجرد استخدامه في حد ذاته ، إلا أن الأمدى لم يحدد مفهوم الحرية المسموح بها للشاعر كي يستخدم هذه الوسيلة اللغوية البلاغية .

ونعود لنتساءل ، ما مفهوم الاستعارة والتشخيص في الأساس ، وهما اللذان لفتا نظر الأمدى في شعر أبى تمام ، وعده خارجا بسببها عن طريقة العرب مع أنهم استخدموه ؟ ، ذلك لنستطيع أن نوضح إلى أى مدى ينبغى للشاعر أن يلتزم باستعارات سابقية سعيا وراء اللفة وارتباطا بالعالم الخارجى ، وهل تظل التعبيرات القديمة تؤدي الهدف نفسه لدى الشاعر المجيد ؟

١ - المقد الفريد / ج ٣ / ص ٦٦ وما بعدها - وراجع مجمع الأمثال للميداني (ط محيى الدين عبد الحميد)

حـ ١ / ١١٦ / ٢٢٦ / ٢٨٥ / ٤٣٨ وغيرها

٢ - د عبد المجيد عابدين : انظر الأمثال في النثر العربي القديم / ص ١٠٨ / ١١٦

٣ - د / حامد عبد القادر : دراسات في علم النفس الأدبي ط ١٩٤٩ / ص ٤٤ / ٤٥

ونترك الاجابة للنقاد الغربى " سيسيل داى لويس " حيث يقول :
 " ان وظيفة الشعر هي الكشف المستمر عن طريق التصور ، وقدرته على أن تصنع
 استعاراته العلاقة الجديدة داخل ذلك النظام ، وإعادة الكشف عن العلاقات القديمة
 واستدعاؤها . (١)

وهي نفسها رؤية " ايلفور ريتشاردز " الذى يرى ان اللغة " ليست وظيفتها أن تقدم
 الينا نسخا من الادراكات ، والاحساسات المباشرة بلحما ودمها ، إن الكلمات لا
 تصلح لهذه الغاية ، وعملها الحقيقى أن تعيد بناء الحياة نفسها وأن تبعث فى الادراك
 معنى النسق والنظام ، وهذا لا يتم بطبيعة الحال إلا بوساطة اللغة المشربة
 بالمجاز (٢)

ولعل هذا الاتجاه نفسه مما عبر عنه " داى لويس " عندما رأى أن الاندفاع الثابت
 فى كل منا هو البحث عن النظام ، والإيقاع المختبئين خلف هذا العالم المتغير ، ثم إن
 الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، والعلاقة بين الأشياء والمشاعر هي التي
 تتطلب من الصور فى داخل مخيلة الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من
 مجرد ميل الكلمات لتحشى فى الأشكال . (٣)

من أجل ذلك يقول الأستاذ " العقاد " : (٤)
 ولكي تكون الصورة الشعرية جيدة ، فلا بد من التشخيص الذى هو ملكة خالقة تستمد
 قدرتها من الشعور حيناً أو من دقة الشعور حيناً آخر ، فالشعور الواسع هو الذى
 يستوعب كل ما فى الأرضين والسموات من الأجسام والمعاني ، فإذا هي حية كلها ،
 لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة ، والشعور الدقيق هو الذى يتأثر بكل
 مؤثر ويهتز لكل هامة ولا ممة ، فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك
 التأثير وتوقفه تلك البقطة ، وهي هامة جامدة ، صفر من العاطفة ، خلو من
 الإرادة .

معنى ذلك ، أن الاستعارة اذا كانت وسيلة من وسائل الربط بين عوالم كثيرة لم يكن
 بينها رابط سابق ، فانها أيضاً وسيلة للتعبير عن زوايا خاصة يرى الشاعر العالم من
 خلالها ، ولذلك فإن الشاعر المطبوع لا يشترك مع غيره فى عالمه ، بل إن له رؤيته

-
- ١- Lewis (C.D.) : The poetic image 34
 ٢- Richards : The philosophy of Rhetoric P.P
 133 -134 (Oxford University London
 1936)
 ٣- The poetic image P.25 (London 1928)
 ٤- الأستاذ عباس محمود العقاد / ابن الرومي - حيلة من شعره / ٢٩٦ / ٢٩٧ - وانظر قضية "التشخيص
 فى التصوير " فى كتاب " عباس محمود العقاد ناقداً (الدكتور عبد الحى نهب .

الخاصة التي ترجع أسما إلى ثقافته ومشاعره ، وتجاربه الذاتية ، ومن هنا ينبغي أن تتميز استعاراته وصوره عن سواها بوصفها انطبعا ذاتيا خاصا به يشهد له بقدرته الإبداعية ، وبأصالته الفنية ، وتفرده بهذه الأصالة ، وتلك الذاتية .

يقول " هربرت ريد "

إننا يجب دائما أن نكون مستعدين للحكم على الشاعر بما في استعاراته من قوة وأصالة وذاتية ، ويقول أرسطو : أن أعظم شيء أن نتحكم في الاستعارة ، فهذا وحده لا يمكن لأحد أن يشاركك التعبير فيه وهذا ما يميز العبقريّة الشعرية . (١)

وإذا ذهبنا إلى " روبرت ترايستران كوفن " وجدنا الشعر عنده يمثل أوضح الصور الفنية ، وأكثر الأشياء المرئية ثباتا بالذهن ، دائما أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ، ونلمسها ، ونسمعها ، ونذوقها ، ونشمها ، وهذا ما نجده عند " بليس برى " (٢)

وماذا بعدد عند " شكسبير " و " سبنسر " و " كيتس " و " براونتنغ " ، و " توماس " و " دون " و " البيوت " وغيرهم من الشعراء الغربيين فيما يخص استخدام هذا النوع من التصوير الاستعاري ؟

لقد استطاعت الناقدة الإنجليزية المعاصرة (كريستين بروك روز) Christine Broke Rose أن تضع أيدينا على كثير من النصوص التي تؤكد شيوع ظاهرة التجسيم والتشخيص في الشعر الأوروبي . (٣)

على هذا فإن الاستعارة والتشخيص ليسا في الاستعمال الأمثل إلا دلالة على عالم الشاعر ورؤيته الخاصة ، وما على الشاعر إلا أن يحافظ على هذه الخصوصية والأصالة في استخدامهما ما دام الشاعر ليس هو من سبقوه بالضرورة ، هذا ما يختص بمسألة التعبير وجواز التجديد فيه من جانب الشاعر وعلاقات أدواته بفنه .

وهناك جانب آخر يجدر بنا أن نلاحظه وهو جانب المثلث ، فاللغة إذا كانت وسيلة للتوصيل لا يكفي فيها الأفهام فقط ، ولكن من وظيفتها الامتاع ، وبطبيعة الحال يعتمد هذا الامتاع على عوامل كثيرة تتصل بطريقة استخدام الأنوات ، ودرجة الوضوح للكلمة ، والتي تختلف من عصر إلى عصر ، وهناك الذوق العام الذي ربما رضى بصورة في فترة ما ثم نراه ينفر منها في فترة أخرى ، ثم يقبلها جيل لاحق وهكذا .

Richards: Philosophy of Rhetoric / 180

د . محمد عتيق / راجع النقد التحليلي / ص ٥٩

٦١

Christine -- Broke- Rose / a Grammar of metaphor P. 227 + 228 - 229 - 238

-١

-٢

-٣

فحين يقول " ابو تمام " مثلا :

رَفِيقُ حَوَاشِيِ الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ : بِكَفِّكَ مَا مَارَيْتُ فِي أَنَّهُ بَرْدٌ

هذا البيت لم يفهمه المتقدمون ، وعلى الأخص " الأمدى " لأنهم لم يألفوا هذه الصورة ، صورة الحلم بالكفين ، وتشبيهه بالبرد ، وإنما كانوا يشبهون الحلم بالجبال في مثل قول الشاعر الجاهلي :

أَخْلَامَنَا مَزْنُ الْجِبَالِ رِزَانَةٌ : وَتَخَلَّلْنَا جِنًا إِذَا مَا نَجْهَلُ

فالرجل الحليم هو الثقل ، فاما هذا الحلم الذى يوصف بأنه رفيق الحواشي فهذا شيء لم تعرفه العرب ، " ومن المحقق أن هذا البيت قد أضحك الناس منذ سمعوه بهذه الصورة الغريبة ، وهى الحلم فى كفيه ، وكيف يكون الحلم فى الكفين ؟ ، ولكن هؤلاء النقاد لم يقدروا الفرق البعيد جدا بين عقلية أبى تمام وعقلية الشعراء المتقدمين والذين قلدوهم من المحدثين والذين شبهوا الحلم بالجبال ، فأبو تمام رجل حضري ، وهو اذا مدح قائما يمدح الوزراء والكتاب والخلفاء المترفين ، وهو اذا وصف الخلفاء بالتأتى والرزانة لم يستحسن منه أن يجعل لهم رزانة هؤلاء الأعراب التى تزن الجبال ، لم يكن أحدهم يحب أن يوصف بضخامة الرأس ، وتقل السمع كما كان يستحسن من قيس بن عاصم ، أو من معاوية بن أبى سفيان ، وإنما كان العصر عصرا آخر ، وكانت لأهله حضارة هى على الأقل تقدير شديدة الابتسام من الناحية المادية ، حضارة ارسنقراطية مترفة تظهر فيها الدعة . (١)

والجدير بالملاحظة إذن أن النقاد والشراح قد أخذوا الحلم فى بيت أبى تمام على أنه مرادف " للعقل " والأناسة ، لذلك استقبحوا أن يوصف بالرقعة ، أو بمعنى آخر ، لم يدركوا أن الحلم هنا حال نفسية تدل على التسامح والعفو والصفح ، وذلك يتضح من خلال مقابلتها فى البيت الذى يليه بالشدة والفتك ، اذ قال :

وَدُو سَوْرَةٍ تَفْرِى الْفَرَى شَبَابَهَا : وَلَا يَقْطَعُ الصَّمَامُ لَيْسَ لَهُ حَدٌّ

ولم يدركوا أن الحلم الذى ترق حواشيه تقابله المسورة التى تفرى شبابتها ، وإذا كان الحلم قد آل الى برد رفيق الحواشي ، فالمسورة لا تلبث أن آلت الى سيف قاطع ، فصرامة السيف تقابل رقة الدود ، ومن خلال هذه العناصر المتقابلة تتحدد الأبعاد

١- الدكتور طه حسين / من حديث الشعر والنثر (ط ١٠) ص ١٠٤

الشعرية للأخلاق، ولعل هذا التقابل بالأضداد عنصر أصيل في لغة أبي تمام ن انه اتجاه " نيباليكتي " عنده (بالمفهوم الحديث)

وربما تجلت لنا رمزية " البُرد " الذى وصف به الحلم لما بين العفو والسماحة من جهة ، والبُرد من جهة أخرى من ارتباط وثيق يترامى الى ما ورد في قصيدة " كعب بن زهير " في مدح " الرسول " عليه السلام التى مطلعها (باتت سعاد) ، ومن شأن البُرد اذا اقترن بالحلم أن يجعله يرق حتى تحوية الكفان ، وأن يصبح له حواش وأطراف وأهداب (١)

إذن فالعصر العباسى الذى تعددت فيه الثقافات واختلطت الفنون والأدب المستحدثة ، وازدهرت فيه الحضارة بوجه عام ، هذا العصر لا يكفي للتعبير عن مشاعره صور واستعارات " زهير " ، " وامرء القيس " وغيرها ، فلقد عبر أولئك عن لون من الحياة يختلف إلى حد بعيد عن ذوق هذا العصر وثقافته الجديدة ، فالمجتمع بعد لم يعد مجتمع الاستعارة الجاهلية الملزمة بذوق عصرها وطريقة أهلها فى صوغها وتركيبها ، وعندما باتى شاعر فيخرج على حرفة هذه التعبيرات القديمة ، فينبغى العلم بأن المسألة لديه لا بد أن تكون أعمق من مجرد التعبير الشكلى ، وعدم تردد ما سبق - فاللغة العربية تتطور تطور أصحابها دوما ، وصورها المجازية مظهر أصيل من مظاهر هذا التطور .

ففى البيت السابق مثلا أعطى أبو تمام بسمه الرجل المتحضر التى يعجز عنها البدوى أحيانا ، ولكن هذه البسمه التى تعبر عن الفهم المصحوب بالتعاطف ليست غريبة تماما ، فقد يكون الحلم مخيفا فى جوهره كالجبل وقد يكون على عكس ذلك مشبعا بالسلام كالبرد ، والبرد رمز " العقل " وقد خلع الرسول الكريم برده على كعب بن زهير معجبا به ، وهذه الحادثة نفسها تشير الى طابع خاص للعقل لا يخلو من جانب وجدانى جمالى ، وما هو ذا الجانب الذى خلقه أبو تمام فى شعره . (٢)

لذلك فقد حق " للصولى " وهو يتحدث عن خصوم أبى تمام وصفهم بأنهم كسالى تعودوا أن يواجهوا لونا معينا من تعبيرات القدماء ولذلك فقد كرهوا هذا اللون الجديد من " الاستعارات " مما لم يألفوا ويسمعوا من قبل على لسان القدامى من الشعراء الجاهليين والاسلاميين .

١- الدكتور سعيد السريحي : شعر أبى تمام (ط ١٩٨٣) ندى جدة للنبي - العويدية / ٢٢٠

٢- راجع للدكتور مصطفى ناصف / مشكلة المعنى / ص ١١١

أما ما حكى عن بعض العلماء فى اجتناب شعره وعييه فلا ننكر أن يقع ذلك منهم ، لأن أشعار الأوائل قد ذلت لهم ، وكثرت روايتهم لها ، ووجدوا أئمة قد راضوا لهم معانيها فهم يقرؤونها نا يكن سبيل غيرهم فى تفاسيرها واستجادة جيدها ، وعيب رديتها ، والألفاظ القدماء وان تضاعلت تشابه وبعضها أخذ برفاق بعض ، فيستدلون بما عرفوه منها على ما أنكروه ويقولون على صعبها بما ذللوه ، ولم يجدوا فى شعر المحدثين منذ عهد بشار أئمة كأنمتهم ، ولا رواية كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرانطهم ، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به وقصروا فيه ، فجهلوه وعادوه (١)

نستطيع أن نقول بعدئذ : إن مسألة اتهام المحدثين بالخروج على عمود الشعر لم تكن الا مسألة عدم ايلاف هذا الشعر الجديد ، مما يطبع الذوق ويطوعه ، وأن المر فى حملة النقاد والبلاغيين العرب على التشخيص والتجسيد فى الاستعارات الجديدة مرجعه من " وجهة نظرى " إلى أنهم ربطوه بالتشبيه أساسا ووضعوا نصب أعينهم طرفى التشبيه اللذين حذف أحدهما ، وارتاعوا عندما راوا بعد المسافة بينهما ، أو غرايتها فى الاستعارة .

ومن هنا رأيت الدكتور شوقى ضيف يفضل أن يفصل هذه الصيغ من التصوير عن الاستعارة ، ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم " التشخيص Personification " وفصلوه عن " المجاز " metaphor ، وقد كان أرسطو يسميه : قوة وضع الأشياء تحت العين . (٢)

ولكننى لا أرى هذا الرأى ، فكيف يفصل التشخيص عن الاستعارة ؟ والصور الاستعارية المكنية تقوم على التشخيص وفق ما رأينا فيما سبق ، وهل يفصل اللفظ عن معناه ، والشكل عن مضمونه ؟ ولعلنى أرى أن فصل التشخيص عن الاستعارة ، إنما هو الرغبة فى تحديد وتخصيص المصطلحات الدالة وحسب .

وليس معنى ما قلناه عن ظاهرة التجديد فى الصور الاستعارية لدى أصحاب البديع من أمثال " أبى تمام " أنهم وقفوا تماما فيما قصدوا اليه ، فلقد جاء بعض مما حاولوه متكلفا ممجوجا ، خاصة لدى " أبى تمام " ، وهذا بطبيعة الحال لا يدخل فى مجال بحثنا تفصيلا .

١- أبو بكر الصولى : راجع أخبر أبى تمام / ١٤

٢- دكتور شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى / ط١ / ١٥٨

فالتجسيد في حد ذاته لم يكن عيبا بدليل وجوده في استعارات الجاهليين ، كما قلنا ، ولكن العيب كل العيب يكون في طريقة التجسيد والإيغال في صوره مما يذهب بالأصالة وينبو عن الطبع ، وعن طبيعة الإبداع الفني ، ووظيفة الاستعارة ، ومما يعد بالفعل خروجاً عن مذهب العرب في استعارتهم ، ثم إن صور أبي تمام لم تكن كلها مما نقده الأمدى غثة متكلفة خارجة على عمود الشعر الذي أوضح فيه الأمدى ضرورة القرب في العلاقة بين المشبه والمُشَبَّه به ، وعدم وجود مسافة بعيدة بينهما ، ولكن ما جاء منها متكلفاً نَبّاً عن الذوق المحيط به ، وأثار ثورة الناقدين عليه ، ولقد كان ذلك شيئاً طبعياً لا بد من حدوثه ، في إطار مفاهيم العصر ، والتباين بين أنواق الناقدين . فبالإضافة إلى ما قلناه ، فلقد عارض النقاد " أبا تمام " في قوله مثلاً :

أَنْزَلَتْهُ الْأَيْسَامُ عَنْ ظَهْرِهَا مِنْ : بَعْدَ إِنْثَابِ رَجُلِهِ فِي الرِّكَابِ

حِينَ وَافَى الشَّبَابَ وَأَعْدَتِ الدَّ : نَبَاً عَلَيْهِ مَفْتُوحَةَ الْأَبْوَابِ (١)

واتفقوا جميعاً على رداءة استعارته ، وعدم توفيقه في تصورها .

مع أن الصورة الاستعارية هنا ، لو خيلناها جيداً ، تظهر لنا المدى الذي يمكن أن يصير إليه حال من سلم بالأمان الكامل ، والسلام التام لأحداث الأيام وتغير الأحوال مع صرور الدهر ، فالحياة متقلبة ، والمفاجئات لا تنتهى ، والإنسان حيالها بين حاذف وقاذف ، فمن تمكن من الركاب ، واستقرت حاله وأماله من المحال أن يظل معنياً ذرى مجده ، إذ لا بد يوماً أن تتوبه النوائب ، وحتى تأتى ساعة النهاية .

إن لا داعي لهذه الخصومة والثورة العنيفة على أصحاب الجديد دون ترو ومهل ، خاصة بعد أن بدأ الشعر الجديد يفرض نفسه ، ويوجب على الناس جميعاً الاعتراف به والنظر إليه بعين العناية ، وبروح العدل والانصاف ، وليس أدل على ذلك من موقف " أبي عمرو بن العلاء " الراوية المشهور (ت ١٠٤ - ١٥٩ هـ) الذي قال :

" لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياتنا بروايته ، يعنى بذلك شعر جرير " و " الفرزدق " فجعله مولداً ، وقد كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، قال (الأصمعي) :

" جلست إليه عشر حَجَج ، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي ، وسُئِلَ عن المولدين فقال :

" ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فمن عندهم ، ليس النمط واحداً ، هذا مذهب أبي عمرو بن العلاء وأصحابه كالأصمعي (٢١٦ هـ) ، وابن ،

١- من قصيدة يرثي فيها محمد بن الفضل الحميري - ديوانه (ج ٤) / ق / ٨٣ / بيت ١٨ / ص ٤٦

درر المصنف (مبرم الثبات)

الأعرابي (ت ٢٢٣ هـ) ، يعنى أن كل واحد منهم يذهب فى أهل عصره هذا المذهب ، ويقدم من قبلهم ، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم فى الشعر الى الشاهد ، وقلة تقدمهم بما يأتى به المولودون . فلما " ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) فقد قال : لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده ، فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره . (١)

كما قال : " فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا عليه ، ولم يَضَعْه عندنا تأخر قائله ، أو فاعله ، ولا حدائنه منه ، كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه " (٢)

وليس أدل على ذلك أيضا - مما يؤكد كلام " ابن قتيبة " من أن المتعصبين للتقديم يتصلبوا فى كراهتهم للحديث طوال حياتهم ، فكان بعضهم يبدل موقفه فيعجب فى النهاية بالشاعر المحدث ، ويروى له ، ويشير إليه . ولقد كان " المبرد " (ت ٢٨٥ هـ) ، كما يقول " ابن المعز " (٢٩٦ هـ) لا يفى أبا تمام حقه ، ثم غير رأيه فيما بعد ، " وما مات الا وهو منتقل عن جميع ما كان يقوله ومقر بفضل " أبى تمام " واحسانه " (٣)

معنى ذلك : أن عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم إلا بها لا تستطيع أبدا أن تهون من أمر الشعر الحديث بما فيه من استعارات جديدة مؤثرة ، ولكن الخطأ الذى وقع فيه الأمدى فى رأى أنه حصر خصائص عموده فى محيط البيئة البدوية الجاهلية ، ولم يكن عمود الشعر عنده مجموعة عامة من الخصائص والصفات تتسع لتقبل الشعر العربى كله فى جميع أزمنته ومراحله ، وذلك مما يجوز معه اختراع معان وأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التى وردت فى الشعر القديم واستعملها الجاهليون والإسلاميون ، وهذا لا يلقى بطبيعة الحال أن مبدأ الوضوح ، وعدم الإغراب ، وصدق الدلالة المستفاد من الجهة التى كانت عليها الاستعارة الجاهلية ، والتى كانت الملحوظ المهم فى عمود الشعر مبدأ مهم وضرورى ، ويعد صفة تتسع لتقبل الشعر العربى كله فى جميع الأزمنة ، طالما وجد ذلك فى هذا الشعر أو ذاك ، ولو أن الأمدى تفحص شعر " أبى تمام " من هذه الناحية لأمكنه أن يخفف إلى حد كبير من نفذه ، ولا عترف بجديده فيه دون تشدد أو إسراف فى الاحتكام إلى الموروث من العادات والتقاليد الأدبية وحسب .

١ - راجع المقدمة ج ١ / ص ٩٠ / ٩١ - والبيان والتبيين (ط هارون) ج ١ / ٣٢١ - والمزهر فى علوم اللغة وأدائها للسيوطى (ج ٢) ص ٤٨٨ - فصل تحت عنوان (القدماء والمحدثون) .

٢ - الشعر والشعراء ج ١ / ط ٣ / ص ٦٨ / ٦٩

٣ - اخبار أبى تمام لأبى بكر الصولى / ٢٠٤

يقول الدكتور " محمد زكي العشماوى " فى هذا الصدد : " وليس من شك فى أن مبدأ الاحتكام الى الشعر القديم ، ومبدأ الوعى الكامل بالتقاليد الأدبية التى سبقت الناقد وعاصرته أمر ضرورى فى تقويم العمل الأدبى ، الا أن الناقد الحصيف هو الذى يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ، ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام الى الموروث من عاداتنا وتقاليدنا فى الأدب مبدأ نافع إذا لم نمسرف فى تطبيقه الى الدرجة التى قد تحوّل بين الفنان ، وبين التطور الذى نشده ، فنحن لا بد من أن نحكمم للقديم على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذى تخضع له الحياة فى كل مجالاتها المختلفة " (١)

وانطلاقاً من هذا التصور فإن عبقرية الشاعر الخلاقة انما تتجلى خير ما تجلى فى وضع ألفاظه ذات " الإحياء السيكلوجى " والتراثى الخاص - وهو الجانب الذى يدخل فى اطار المشترك العام - فى صيغة جديدة ذات " طابع كلى عام " ومن هنا تصير مهمة الشاعر هى تحويل كل ما هو " تراثى " أو سيكلوجى ذاتى خاص من دلالات الألفاظ الى كل ذى طابع عام ، وذلك بنقض الدلالات السيكلوجية المألوفة بابتكار سياق منتظم الكلمات فى بنائه مما يفك ارتباطها التقليدى بنا ، ويقاوم آلية التلقى التى تعودنا عليها ، وهى المقاومة التى نستعيد من خلالها إحساسنا بعمق الحياة وجديتها ، بعد أن كانت هذه الآلية تفقدنا الإحساس به (٢)

بمعنى أن الابتكار الأدبى فى هذه الحال يقوم على التوتر بين الجانبين ، الذاتى (التراثى أو العادى ، والسيكلوجى العام) ، والجانب " الموضوعى " أو الفننى الذى يقدر على تنظيم موضوعى لفيض مشاعر الفنان ، وبهذا يكون الأسلوب وسيلة إلى نظرة موضوعية لصور الحياة والوجود ، وهو من جهة أخرى ليس كحاكية واقعية لهذه الصور ، بل هو كشف ذاتى منظم عنها .

وعلى أساس ذلك " تظل الألفاظ فى النفس مشدودة فى اتجاهين : إلى الخارج ، أى نحو القارئ بمخزونه الثقافى والتراثى المرتبط بها ، وإلى الداخل ، أى نحو السياق الذى يحاول الفنان من خلاله أن يوظف هذا المخزون التراثى توظيفاً موضوعياً يتم به الكشف الجديد عن الحياة " (٣)

نعود فنقول : إننا نقدر موقف " الأمدى " ونعلم لماذا نصّب نفسه حامياً ومدافعاً عن القيم القديمة فى الشعر بما فيه من استعارات وصور أمام شاعر يزعم بأن خروجه على طريقة القدماء فى صياغة الاستعارات قد حقق ما لم يحققه الأولون ، ولما كان من واجب الأمدى ألا يفصل فى هذا الجديد الذى يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يركه إلى

١ - الدكتور محمد زكى العشماوى / قضايا النقد الأدبى والبلاغة (ط١) ٤١٥ / ٤١٦

٢ - راجع الدكتور عفت الشرقاوى : بلاغة المطف فى القرن الكريم ، طدار النهضة

بيروت ١٩٨١ / ص ١٥١ / ١٥٤

٣ - السابق : ص ١٥٤

القديم ، وبعد أن يضعه معه جنباً إلى جنب ، فقد لجأ الأمدى إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجمعه فيصلاً في الحكم على أصالة أبي تمام وزيفه .

ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده الأمدى من تحكم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لانستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى وحده هو الحكم الأخير في القضية إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزَه - كما قلنا - وهذا ما قرره الدكتور محمد مصطفى هداره أيضاً عندما ذهب إلى أننا إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا نكون بذلك قد فرضنا على الشعر لونا واحدا لا يتعداه ، ووقفنا به عند مستوى لا يتفق مع طبيعته . (١)

هذا ، وليس أدل على موقف " الأمدى " المتمدد من نظرته إلى اللغة حين قال : " اللغة لا تقاس عليها " وفي ذلك دليل على محافظته بحيث لا يسمح فيها بأى تجديد ، أو تطوير ، وما هو ذا السبب الذى اعتبر على أساسه كل من يخرج في اللغة على ما عرفه الألوان وانتهوا إليه مخطئا ، وبطبيعة الحال فإن مثل هذا الحكم العام يتنافى والفهم الصحيح ، ويحول بين الشاعر ورؤية الجديد في الأساليب والصياغة ، كل ذلك رأينا ينسحب على نظرته إلى الاستعارة على وجه الخصوص ، وهو الذى عنى بها ، وأفرد لها بابا خاصا في موازنته .

وتجدر الإشارة إلى شيء آخر مهم ، وهو أن " الأمدى " استعد لتقبل الصناعة إذا كانت في حدود مقبولة لا تبلغ الاسراف الشديد ، والبحترى عنده مثال ذلك ، فهو على الرغم من أنه من أصحاب البديع ، وقد أكثر من فنونه وأشكاله شاعر ملتزم بعمود الشعر لم يخرج ، أصوله ، وكأني به مع " الجرجاني " حيث يقول :

وملاك الأمر في هذا الباب ترك التكلف ، ورفض التعمل ، والاسترسال للطبع ، وتجنب الحمل عليه ، والعنف به ، ولست أعنى بهذا كل طبع ، بل المهذب الذى صقله الأدب ، وشحنه الرواية وجلته الفطنة ، والهم الفصل بين الردىء والجيد ، ونصور أمثلة الحسن والقبح . (٢)

وفي موقف آخر يقول صاحب " الوساطة " :

" ومع التكلف المُتّ ، وللنفس عن التصلُّع نَفْرَة ، وفي مفارقة الطبع قَلَّةُ الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإحلاق النَّيباجة " (٣)

١ - الدكتور محمد مصطفى هداره : انظر مشكلة السراقات في النقد العربى / ص ١٨٨ وما بعدها

٢ - الوساطة ص / ٢٤ / ٢٥

٣ - الوساطة ص ١٩

هذا ، والذي ظهر لى من نصوص " الأمدى " ، ومن كلامه فى الموازنة أنه يريد بالتعمل والتكلف ، الأعراب ، وإيثار الوحش من المعانى والألفاظ ، وهذا فى نظره يقبل من الأعراب ، لأنه من وحى الفطرة ، ويرفض من شعراء الأمصار لأنه نتيجة التكلف " لأن الأعرابي لا يقول الا على قريحته ، ولا يعتصم الا بخاطره ، ولا يستقى الا من قلبه ، وأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلمًا ، ويأخذه تلقًا ، فمن شأنه أن يتجنب المذموم ، ولا يتبع من تقدمه الا فيما استحسّن منهم ، واستجيد لهم ، واختير من كلامهم ، فإن الشاعر قد يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالإبداع جميع فنونه ، لأن مجاهدة الطبع ، ومغالبة القرينة مخرجه سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمّل ، ولكل شيء حد ، اذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطًا ، وما وقع الافراط فى شيء الا شأنه ، وأعاد الى الفساد صحته ، والى القبح حسنه وبهائه . (١)

على هذا فالفطرة هي ميزان الإبداع عند الأمدى ، وشعر الفطرة هو شعر الطبع ، ومن هذه الناحية فضل الأمدى البحرى على أبى تمام ، لأن البحرى من وجهة نظره كان يعتمد حذف الغريب والوحش من شعره ليقرّبه من فهم سامعيه الا أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة ، والصورة بعد الصورة ، فى موضعها من غير طلب لهذا ، ونسى الأمدى أن الطبع أساس فى إبداع الشعر عند الجميع ، وأن الصنعة المطبوعة هي التى يحدث فيها التفاوت والترقى فى درجات الإبداع وعمق التصور .

أما " القاضى الجرجاني " (ت ٣٩٢ هـ) ، فقد استفاد مما كتبه الأمدى فى هذا الصدد ، وهو يحاول أن يستفيد من مصطلحه ، فيستخدم هذا المصطلح استخداما عابرا ، لأنه حدد للشعر ستة عناصر يجعلها معيار المفاضلة والسبق بين الشعراء ، وعلى الرغم من أن هذه العناصر الستة هي " عمود الشعر " كما صرح المرزوقى بعده الا أنها هي مراده من عمود الشعر ، اذ انه لم يصرح بهذا المصطلح ، وهو ما يشعر به قوله :

" وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب وبدة فاغزر ، ولمن كثرت سوانر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبًا بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذا حصل عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك ، أى استخدام الديدع والاستعارة من خلال قصائدها ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر الى المحدثين ، وراوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن اخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه بالديدع ، فمن محسن ومسيء ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط " . (٢)

١- الموازنة / ٢٠٧ / ٢٠٨
٢- الوساطة / ٣٣ / ٣٤ ، ويقال : ابداع الرجل ، اذا أتى باليدع

إننا لا نكاد نلمح هنا من عناصر الأمدى إلا ما يتعلق " بالمقاربة فى التشبيه " فقد تحدث عنها " الأمدى " فى الموازنة فى معرض ذكر الاستعارة المستحسنة عند العرب ، معنى ذلك أن الاستعارة الجيدة تقوم على هذه المقايسة فى التشبيه ، والتي يشير إليها الجرجاني ، وإن كان الجرجاني يتحدث عنها فيما يتعلق بالتشبيه المحض على حين يتحدث عنها " الأمدى " فى معرض ذكر الاستعارة التى هى عنده نوع من التشبيه .

أما " شرف المعنى " أن يقصد الشاعر فيه إلى الإغراب ن واختيار الصفات المثلث إذا وصف أو مدح ، لا يبالي فى ذلك بالواقع ، فإذا وصف فرسا وجب أن يكون الفرس كريما ، أى أنه لا يصف ما يجد هو من حالته الخاصة ، بل يصف ما يشهد له بأنه بلغ غاية الوجد . (١)

وإذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام إبداعا ، وإغرابا ، لا مراعاة لصدق الموقف ، ولصفات ممدوحه كما يراه . (٢)

" فأمرؤ القيس مثلا " غير بليغ عندهم فى وصفه الصادق لخيال البريد وجريها إذا حنت فى قوله :

فَلَيْسَ بَطْرُ الْهُوبِ ، وَلِلْمَتَايِ نَرَةٌ : وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقَعٌ أَخْرَجَ مَهْنَبِ

وإنما الجيد قوله :

عَلَى سَابِجٍ يَعْطِيكَ قَبْلَ نَوَالِهِ : أَفَاتَيْنِ جَرِيٍّ غَيْرِ كَرْ وَلَا وَإِنْ

على حين أن الشاعر صادق فى الحالين ، لأنه يصف فى موقفه فرسين مختلفى الحال ، ولكنه التقليد وحب لإغراب ، لا ملاحظة الصدق - يقولون : وإنما توصف الفرس بالسرعة فى جميع حالاتها ، إذا حركت وإن لم تحرك ، فتشبه بالكواكب ، والبرق ، والحريق ، والرياح ، والغيث ، والسيل (٣)

هذا ما يقوله العسكرى ، وكأنه قد أقر بصحة المعنى البعيد ، وسلم به ، مع أنه هو والأمدى و" الجرجاني " قد اتخذوا منه أساس التهمة التى وجهوها إلى " أبى تمام "

١- الأمدى / الموازنة / ٢٩

٢- نقد الشعر لقدامة / ٤٤ / ٤٣ وراجع ص ١١٠ / ١١١

٣- الصناعتين لأبى هلال / ٥٩

، ومن هنا ، وحتى لا يكون متناقضا مع نفسه ، عاد ليقول : إلا أن المعنى إذا صار بهذه المنزلة من الدقة كالمعنى ، والتعمية حيث يراد البيان ع" . (١)

أما "صحة المعنى" فيعنون بها ألا يقع خطأ تاريخي ، أو خطأ على حسب العرف المساند ، لذا عاب "الأمدي" على "البحتري" قوله:

نَصَرَتْ لَهَا الشُّوقُ اللَّجُوجَ بِالدَّمْعِ : تَلَاخَقْنَ فِي أَعْتَابٍ وَصَلَّ نَصْرُهَا (٢)

وذلك لأن الأمدي يرى أن الشوق يشفيه البكاء ولا يزيد منه .

ولقد رفض الأمدي بيت "أبي تمام" أيضا الذي يقول فيه :

أَجْدِرَ بِجَعْمَةٍ لَوَعَةٍ إِطْفَاؤَهَا : بِالدَّمْعِ أَنْ تَرْدَادَ طَوْلُ وَقُودِ (٣)

لا لشيء إلا أن أبا تمام بالغ على حد قول الأمدي ، فأغرب متجاوزا العرف أو العادة التي جرت عليها العرب ، وطريقة القدماء في فن القول ، يقول الأمدي :

هذا خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها فلو كان اقتصر على المعنى الذي جرى به وضع الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم ، ولكنه استعمل "الإغراب" فخرج إلى ما لا يعرف من كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم لأن المعلوم من شأن الدمع ، أنه يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو في أشعراهم كثير موجود ينحى به على هذا النحو من المعنى . (٤)

وأقول تعليقا على هذا :

ولماذا يتواتر الإحساس بأن من شأن الدمع أنه مما يزيل شدة الوجد ، ويبرد حرارة الحزن ، ولوعة الأسى ، ويعقب الراحة عند كل الناس ، وفي كل الأحوال ؟

إن الشاعر عبر عالمه الداخلي ، يرى في الدمع شيئا آخر غير ما ألفه الناس فهو لا يشفي حاله المفزعة ، ولا قلبه المضطرب ، لقد أصبحت حاله من الحزن والضنى ، والألم غير حال كل الناس ، لدرجة أن الدمع ما عاد يفلح في علاجها ، والتخفيف من حدة الأمها ، بل إنه كلما بكى توهجت نيران حزنه ، فلم يعد هناك شيء قادر على

١- الصناعتين / ١٣

٢- الموازنة / ج ١ / ٣٣ / ٣٤

٣- الموازنة / ج ١ / ١٩٩ / ٢٠٠ / ٣٨٧

٤- الموازنة / ج ١ / ٢٠٠

سلوى الشاعر ، واخراجه من طغيان ذلك الحزن ، لدرجة أن الدمع غدا بمثابة الوقود
يزيد من لهيب النفس ، واضرام نارها •

أو ليس ، ها هوذا عالم الشاعر ؟ فلماذا اذن نجبره على أن يتعامل مع ما آلفه الناس
وتعودوا عليه ، وعرفوه من المعانى والأوصاف ، وهو يرى غير ما يرون ، وواقعه
النفسى غير ما يعايشون •

المشكلة اذن عند " الأمدى " - هو الآخر - تتمثل فى محاولته قبول الصورة
وعنصر المبالغة فيها بالقياس على الواقع المعيش ، ومقتضيات الأحوال الخارجية ،
وهو أمر لا يقبله الشعر بأى حال •

ومما يدخل فيما نحن بصدد مناقشته ، ومما يخالف العرف اللغوى من منظور "
الأمدى " ومما يباعد بين " المستعار والمستعار له " قول أبى تمام :

إِذَا مَا رَحَى دَارَتْ أَدْرَتْ سَمَاحَةً : رَحَى كُلَّ إِنْجَازٍ عَلَى كُلِّ مَوْعِدٍ

اذ جعل أبو تمام إنجاز الوعد بمثابة طحنة (بهلّرحى) وهو قضاء عليه ، وذلك لا
يكون إلا للإخلاف ، كما يقر العرف اللغوى (١)

وقوله أيضا :

فَلَوِيتُ بِالْمَوْعُودِ أَغْثَ الْوَرَى : وَحَطَمْتُ بِالْإِنْجَازِ ظَهَرَ الْمَوْعِدِ (٢)

فالاستعارة فى قوله : (حَطَمَ ظَهَرَ الموعِد بالإنجاز) وهى مخالفة من وجهة نظر "
الأمدى " للحقيقة ، ومباعدة بين المستعار والمستعار له ، إذ كيف من ينجز وعده
يحطم ظهر هذا الوعد ، ولأن إنجاز الوعد هو تحقيقه ، فهى استعارة سينة ، فالعمود
والمعروف أن يقال فى مثل هذه الحالات صح وعد فلان ، وتحقق ما قال ، وذلك اذا
أنجز ما قال ووعد به ، أما حطم ظهر الموعِد لا يقال الا فى حال اخلاف الوعد
والكذب • (٣)

واعتقد أن مسألة العرف اللغوى ، والتمسك به أضحت مسألة مجافية لحقيقة عملية
الابداع الشعرى التى تستمد من الخيال تصورها ، ومن النفس موقفها من الأشياء ،
لقد غاب عن الأمدى ، أن الوعد بما يرتبط به من تسويق وتأجيل ومُطل يتعارض
مع قضية السرعة فى إنجاز الوعود والعهود التى يهدف إليها الكريم ، لذلك كان على

١- الموازنة / ٢٠٤ / ٢٠٥

٢- راجع الموازنة ج ١ / ٢٣١

٣- الموازنة / ج ١ / ٢٣١

الشاعر أن يولد فكرة قتل الوعد وحطمه ، كأنما في ذلك تصفية للكرم ، وتنقية له من كل ما يشوبه من تأخير وتسويق يتعارض مع سرعة إنجازه . وتحريره من كل قيد قد يعوق الهدف منه ، من كشف الغمة ودرء الفاقة ، بل وعدم حرمان من وعد بمكرمة أو بمعروف ، ألم نقل في كلامنا دائما ، فلان قتل الوقت دأبا وعملا وجهدا تعبيرا عن عدم توانيه وتأخره في إنجاز ما يريد تحقيقه؟ • بلى .

وإنما جاز في العرف أن يقال :
أَقْبَسْتَنِي نورا أضاء أفقى ، إذا أريد بالنور العلم ، لأنه قد تقرر في العرف اللغوي التشبيه بين النور والعلم ، وظهر واشتهر ، كما تقرر التشبيه بين المرأة والظبية ، وبينهما وبين الشمس ، وإذا أتى الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة ، فعندما يقول " أبو تمام " مثلا

وَكَانَ الْمَطْلُ فِي بَدْيِ وَعْوِي : نَخَّاتَا لِلصَّنِيعَةِ وَهِيَ نَارُ

فقد شبه المظل بالدخان ، والصنعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم ، ولو جعلته استعارة ، فقلت : (أقبستني نارا لها دخان لم يجز ، إذ لم يقرر في العرف شبه بين الصنعة والنار) ، وإنما هو شيء يصنعه الآن أبو تمام ويتملحه ، ويعمل في تصويره ، فلا بد له من ذكر المشبه والمشبه به جميعا حتى يعقل عنه ما يريده ، ويبين الغرض الذي يقصده • (١)

وبعامة قد يكون في هذا الباب ما تتسع له أمة ، وتضيق عنه أخرى ، ويسبق اليه قوم دون قوم لمادة أو عهد أو مشاهدة أو مراس ، كتشبيه العرب الفتاة الحسنة بتركة النعامة ، ولعل في الأمم من لم يرها ، وحمرة الخدود بالورد والتفاح ، وكثير من الأعراب من لم يعرفهما وكأوصاف الفلاة ، وفي الناس من لم يصحر ، وسير الأبل ، وكثير منهم لم يركب ، وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصناعة الشعر ن فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فبيرك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع • (٢)

وبعد ، فنقول مؤكدا ما سبق قوله : إن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضى قصر الخيال وما يستتبعه من مجاز على ما ورد في كلام العرب الجاهليين من استعارات ، فعلى الشاعر أن يستعين بالموثوث والمأثور ثقافة ومطالعة ومعرفته ، ولكن له أن يجدد في ميادين التشبيهات ، والمجازات بعد ذلك ، بما يدل على فكرته أو يشد أزر حجته ، أو يثير مشاعر جمهوره •

١- الأسرار / ط الشيخ شلكر / ص ٢٢٣ / ٢٢٤ . " فيما لا يجوز أن يسمى استعارة " .

٢- الوسيلة / ١٨٦

ولقد جدد كثير من المحدثين ومن بعدهم حتى عصرنا هذا تجديدا حمد لهم فى خيالهم ، وصنوف مجازاتهم ، اذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجروا فيه إلا على طبيعة الأشياء ، وبالجمله قد وقفوا الى ما هدفوا اليه من غرض ، وفى هذا المجال قد تظهر عالمية العرف فى الصور الأدبية ، وهو مجال التأثير والتأثر بينها . (١)

هذا ، ولقد تعرضت البلاغة القديمة فى أوروبا لمثل محنة التقليد هذه وسيطرتها على دراسة المعانى والوجوه البلاغية ، اذ جعل البلاغيون من وجوها نماذج تحاكي ، لا وسائل فنية تعين على الأصالة ، وتنهض بالأدب ، حتى جاء الرومانتيكيون ، ومن أوليهم الى عصرنا ، فأدمجوا البلاغة القديمة فى علم أوسع شأنا ، واعظم خطرا هو علم " الأسلوب الحديث " ، وفيه اتسعت النظرة وعنى بالوجوه البلاغية التى ساعدت على صدق الكاتب وأصالته ، وشملت ميادين فسيحة جديدة ، لم تكن لتخطر للبلاغيين من قبل على بال . (٢)

ونعود فنقول: إن ما يهمننا من قول الجرجاني فى نصه السابق (٣) أن العرب لم تكن تبعاً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، انه يفرق بين القدماء والمحدثين ، إذ إن المحدثين كانوا يعبأون بالتجنيس ، ويحفظون بالإبداع والاستعارة ، والجرجاني يتهم من ينساق وراء الصنعة والاستعارات المعقدة ، ويسرف فيها ، ويجعل من أصباغ البديع والوانه همه ووكده ، يتهمه بقلة الحظ من الشاعرية ، فيقول : " وأقل الناس حظا فى هذه الصناعة من اقتصر فى اختياره ونقبه ، وفى استجاءته واستسقاطه على سلامة الوزن ، وإقامة الإعراب ، وأداء اللغة ، ثم كان همه ، وبغيته أن يجد لفظا مَرَوفا ، وكلاما مَرَوفا ، قد حُشى تجنيسا وترصيعا ومُجنن مطابقة وبديعا ، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مُسْتَحَرَّجُه ، وتغلغل اليه مستنبطُه ، ثم لا يعبا باضطراب النظم وسوء التاليف ، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض ، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع ، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع " (٤)

والجرجاني بذلك يلتقى بالأمدى فى إشاره الشعر المطبوع ، والاستعارات غير المتكافئة ، ويفضل منها ما كان قريب المأخذ واضح التصوير ، وأقل حظا فى صناعة الشعر عند الجرجاني من كان همه أن يجد " معنى غامضا " قد تعمق فيه مستخرجه ، وتغلغل اليه مستنبطه ، وعلى هذا الأساس كان الجرجاني أيضا كالأمدى لا يرضى

١- انظر النقد الأدبي الحديث / ٢٤٥

٢- راجع السابق وهوامشه / ص ٢٣٩ / ٢٤٠

٣- الوساطة / ٣٣ / ٣٤

٤- الوساطة / ٤١٣

كثيرا بدخول الفلسفة الى مجال الشعر ، ويكره أن يكون معرضا للنظر والمحاجة أو الجدل والقياس ، فذلك مما يعقد الشعر ، وصوره ، ويبعده عن خاطر والوجدان ، فيقول : " والشعر لا يجب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايمة ، وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا . (١)

المسألة إذن أن الشعر عند كليهما غير العلم وغير الفلسفة ، وغير الحكمة ، وأن العبرة في الشعر ليست بما يحتويه من علم أو فلسفة ، وانما بمدى تحقيقه للقيم الفنية التي انتهى اليها ، كما عرفناها عند العرب ، ومن ثم كان الرجوع دائما الى طبيعة الصياغة الشعرية العربية القديمة للصور ، والاستعارات هو المقياس الأول في جودة شاعر أو ردايته ، وتحكيم الذوق هو العدة في تقويم الشعر ، وبيان ما فيه من فن ، مع ملاحظة أننا لا نعود الى الصياغة القديمة لتكرار قواها ، ولكن لنستفيد منها بالدرجة التي لا تحول بيننا وبين التطور الذي ننشده على طريق الفن .

لذلك كان من العوامل التي أدت الى التخصيص في تناول الصورة في شعر أبي تمام اعتبار الخيال الذي يعد أصل الصورة تاليا للمعنى العقلي ، ثم النظر الى الاستعارات على أنها مجرد نقل للفظ لا يخرج به عن حدوده العقلية ، وتجزئتها على وجه لا تتضح فيه وظيفتها في الشعر فلا تخرج عن كونها مجالا لتحصين المعنى الأصلي .

هذا ، وقد لاحظت أن النظرة الى عمود الشعر كما عرضها " الجرجاني " قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل ، فبعد أن كانت عند الأمدى محصورة في نطاق ضيق هو " الشعر الجاهلي " أو " شعر البحري " لا تتجاوزه ولا تكاد تعدوه ، أو تسمح لمقاييس الشعر الحديث بالدخول اليه ، اذ بها الآن تتسع وتمتد فتصبح أكثر انفتاحا وأشد انفساحا للشعر الحديث ، مادام لم يخرج عن الذوق العام ، والذوق والطبع كما هو معروف بطراً عليهما التطور والانفتاح للكثير شأنهما شأن الفن نفسه .

فأبو الطيب المتنبي من أصحاب المعاني ، والقواصين عليها ، وله فيها من الاختراعات والإبداعات ما لا ينكر أثره ، وقد تقع له أحيانا معان مستكرهه ، أو أوصاف غير مصيبة ، ولكن ذلك كله ليس من الكثرة بحيث يخرج عن دائرة هذا التصوير أو ذاك مما يستحب ، وكذلك الحال بما يلقانا في شعره أحيانا من استعارة بعيدة أو الفاظ وحشية ، فإن مبدأ المقايمة الذي وضعه يجعل من الجور وعدم الانصاف أخذ الصواب بالخطأ ، ونسيان قيمة الجيد الكثير بسبب الرذل القليل ، وكنا

١- الوساطة : ص ١٠٠ والطلاوة بتشديد الطاء وضمتها أو فتحها تعني الحسن .

نتمنى أن يقف الأمدى مثل هذا الموقف من أبى تمام ، أى يقف موقف الجرجاني من المتنبي ، وموقفه هو نفسه - أى الأمدى من البحرى .

ومثل القاضى الجرجاني فعل " المرزوقي " أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المتوفى سنة ٤٢١ هـ فقد تحدث عن " عمود الشعر " الذى يعنى به مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التى لا يقوم الا بها . ولقد حدد المرزوقي عمود الشعر طبقا للعناصر التى ذكرها الجرجاني نفسه فى وسطه ، الا أن المرزوقي اعتمد أربعة منها ، وهى شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف ، والمقاربة فى التشبيه ، ولم يستغن عما كان عند الجرجاني الا عن " سوانر الأمثال " وشوارد الأبيات ، فجعل الأول منهما مؤلفا من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى ، واستغنى نهائيا عن الثانى ، ولم يعد من عناصر العمود ، وأضاف من عنده ثلاثة عناصر أخرى ، وهى التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشكلة اللفظ المعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما . (١)

بين " المرزوقي " أن هذه العناصر " السبعة " هى مقياس المفاضلة بين الشعراء ولشاعر الحق فى أن يلتزمها ، وإذا التزمها الشاعر فهو المطلق المعظم ، ومن لم يجمعها كلها فيكون نصيبه فيها من الاحسان والفضل بقدر سهمته منها يقول :

" فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحققها وبنى شعره عليها فهو عظيم المطلق المعظم المحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها فيقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان ، وهذا اجماع مأخوذ ومتبع نهجه حتى الآن . " (٢)

ونستطيع القول بأن اجتماع العناصر هو المثل الأعلى الذى يعد الشاعر الجاهلى قمته ، وإن ما يهمنا هنا فى عمود الشعر عند " المرزوقي " هو " عيار الاستعارة " كما وضعه الذى يتطلب منا بحث نماذج من الاستعارات الجاهلية وتحليلها فى ضوءه ، لنرى ان كان العيار صحيحا أو مصطنعا .

" فالناهضة الذبيباتى " عندما يذكر حوادث الدهر وأثرها فى أهله قائلا :

مَنْ يَطْلُبُ الدَّهْرَ تَدْرِكُهُ مَخَالِبُهُ : والدَّهْرُ بِالْوَتْرِ نَاجٌ غَيْرُ مَطْلُوبٍ
مَا مِنْ أَنَاثٍ نَوَى مَجْدٌ وَمَكْرَمَةٌ : إِلَّا يَضُدُّ عَلَيْهِمْ سَيْدَةَ الدَّيْبِ
حَتَّى يَبِيدَ عَلَى عَهْدِ مَرَاتِهِمْ : بِالنَّافِلَاتِ مِنَ النَّبْلِ الْمَصَابِيِبِ

١- راجع شرح ديوان الحماسة للمرزوقي / ج ١ / المقدمة ص ٩

٢- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي / ج ١ / ص ١١٠ ١١١

إِنِّي وَجَدْتُ سِيْهَمَ الْمَوْتِ مَعْرِضَةً : يَكُلُّ حَتْفًا مِنَ الْأَجَالِ مَكْتُوبٌ (١)

فقد استعار للدهر لما يجره على الأناسى من مصائب ، ويتلهم به من كوارث لا يستطيع أحد أن يفر منها ، استعار له صورة الوحش الكاسر ذى المخالب الجارحة .

إن أحدا لا يشك فى أن المناسبة التامة قد تجلت فى اللفظ ، وما استعير له ، أى فى استعارة الوحش القاتل للدهر ، فلا غرابة بين الدهر وما يجره من نكبات على الناس جميعا والوحش الذى لا يرحم فرانسى ، فهو يعمد إليها باطمئنا بها دون تمييز بينها ، وكذا الدهر . نعم إن الدهر واد من الأدوية المعنوية ، واد من تقلبات الأيام ويطشها ، والوحش عنصر حسمى من العناصر الحية من واد آخر ، إلا أن ملكة الشاعر استطاعت أن تجمع بين العنصرين المعنوى والحسى فى داخل هذه الاستعارة ، وفى إطار أو وجه شبه واحد ، متمثلا فى الغدر والخديعة ، والغلبة ، والإطاحة الكاملة بكل مقومات الحياة والاستقرار .

ثم إن الدهر فى الأبيات نفسها - فى صورة أخرى تختلف عن ذى قبل ، فلما كانت مصائبه تتعدد وتزداد من أن لآخر ، وتأتى من كل وجهة وتطرا من كل صوب ، فقد استعار له صورة " الجيش " القوى الجبار الذى لا تخطئه سهام رماته ، وبحيث نجد السهام فى البيت الأخير ليست سهام الرماة بقدر ما هى سهام الموت نفسه .

لا أشك فى أن النابغة هنا استطاع أن يجمع عنصرى الاستعارة فى رُبَّة واحدة بواسطة المناسبة الواحدة التى طالعتها من خلالهما رغم اختلاف العنصرين ، وغياب أحدهما (المستعار له) عن دائرة الحس ، أنها الوحدة مع التنوع ، وهى سمة من سمات الجمال وعنصر من عناصر الاستجابة الجمالية فى العمل الأدبى ، ففيه يحاول الأديب الماهر فرض ضرب من الوحدة على ما فى موضوعه من تعدد فى الأشكال ، أو الحركات أو الصور ، وحين يوحد الفنان عناصر موضوعه ، المؤتلف منها والمختلف ، فإنه يخلق على عمله الفنى إيقاعا خاصا يعبر عن تصور الشاعر لحظة احساس نفسه معين ، وقد تازرت أجزاء اللوحة الشعرية فى التعبير عن هذه الحال النفسية .

وعندما نقول " الخنساء " فى رثائها أخاها صفرا :

أَعْيَنَ أَلَا فَبِكَيْ لِيَصْخِرَ بَدْرُهُ : إِذَا الْخَيْلُ مِنْ طُولِ الْوَجِيفِ أَضْمَرَتْ (٢)

١- ديوان النابغة الذبيلى / من الشعر المنسوب إليه ص ٢٢٧ (تحقيق محمد أبو الفضل ط دار المعارف ١٩٧٧)

٢- ديوانها (ط بيروت) ١٩٦٢ / ص ١٦ - وط الروائع - الهيئة المصرية / ص ٢٧ والنذرة من نذر اللبن كثر وغزر - استعملتها للدمع - والوجيف العنق والضمر ذهب خيرا .

فقد شُبِهُت الخنساء (على سبيل الاستعارة) غزارة الدمع بدير اللين ، وهي لا تجمع المشبه (المحذوف) مع المشبه به في إطار هذه الاستعارة دون مناسبة محكمة ، ان الناظر في هذه الاستعارة - لأول وهلة - يظن البون شاسعا بين الدمع واللين المدرور ، ولكن الحقيقة غير ذلك اذا ما زدنا التأمل .. فالدمع لا يخرج من العيون باردا ، بل يخرج دافئا حارا حرارة النفس الباكية ، وكذلك اللين يخرج من أخلاف الناقة دافئا ذا حرارة ، ان كليهما غال ثمين ، فهما يخرجان من بين الدم واللحم .

إنّ المناسبة التي جمعتها ، والرابطة التي ألقت بينهما ، لم تقف وراء مجرد أن هذا يتمسك ، وذلك يدر ، لا ... ان المناسبة لا تلاحظ قوة الا عندما ننتعمق ما وراء صورة الطرفين من معنى التقيا عنده ، مما لا يمكن العثور عليه من أول وهلة ، وهذا السبب في أن الاستعارة دائما أبعد غورا في الصنعة ، وأشد أثرا في النفس .

و " امرؤ القيس " عندما يستعير للحظ عيني صاحبتّه ودمعها اسم السهم قائلا :

وَمَا نَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبَنِي : بِسَهْمَيْكَ فِي أَغْصَانِ قَلْبٍ مُّقْتَلٍ (١)

إنما يستعيره للتدليل على ما لعيني حبيبته من تأثير في القلب يصل إلى حد جرحه ، وترك الأثر الواضح فيه .

إن التأثير والجرح ، ودقة الاصابة مناسبة ولدت الصلة بين اللفظ وما استعير له ، واستطاعت الاستعارة بهذه المناسبة ، وتلك الصلة أن تصل بالمعنى الى المستوى الفني والشعوري الذي يتلاءم مع الموقف مما يعطفنا عليه من خلال تأمل الصورة وتمثلها .

فليس الفن كما قلت " اليزابيث درو " هو الحياة كما نعيشها ونحياها ، ولكنه الحياة كما نشاهدها خلال لحظات التأمل ، وقد خلقت خلقا جديدا تحت ظلال قوة ذات فعالية جديدة تتمثل في عملية التذكر ، وبعث الحياة وذلك بتنظيمهما معا في نسق عضوي (٢)

وإن هذا ما يفسر لنا قول " سيسيل داي لويس " : إن الشاعر يقوم عادة بعمل نوعين من التنظيم ، أولهما : تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ، وثانيهما ، تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها وبعض ، وهذا لا يتم إلا في إطار من الوحدة الداخلية ، بمعنى أن الحاجة للتعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء والمشارع هي التي

١- ديوانه - ط دار المعارف / ص ١٣

٢- اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتفوقه / ص ٢٧

تتطلب من الصور داخل الفنان أن تكون موصولة بروابط داخلية أقوى من مجرد ميل في الكلمات لتحشى في الأشكال ، لذلك فالشاعر لا يستطيع ضبط الأشياء ما لم يضبط احساسه بها . (١) ولا يمكن أن يتشكل الواقع من خلال الأشياء إلا في ارتباطها بغيرها من الأشياء ، وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيدا ، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيدا ، وليس الواقع في الأساس الا وحدات تقوم احداها الى جانب الأخرى في تشابك وتعلق ، وتبادل ، واذا بوجد الشيء مع الشيء الآخر اكتسب علاقة تبادلية تقضى الى خلق واقع جديد .

هذا والأمثلة كثيرة ، والاستعارات الجاهلية لم تنب فيها هذه المناسبة ، ولم يعجزها الذوق أبدا إلا في القليل النادر .

وبعد ، فلمست أشك في أن " المرزوقي " وضع عيار الاستعارة في عموده بعد أن تفحص طبيعة العلاقة بين المثلث والمثلث به في الاستعارة الجاهلية ، واستطاع أن يطمئن الى أن هذه المناسبة ، أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هي المثل الذي يجب أن يحتذى أصلا في كل استعارة ، وهذا لا يعنى كما سبق أن قلنا أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التي صنعت منها الاستعارة الجاهلية ، انما المهم ما في هذه الاستعارات من صلات وعلائق واضحة بين الطرفين ، وليس من الضروري أن تكون هذه الصلات مادية حسية ، فقد تكون بكاملها سيكلوجية نفسية ، اختمرت في نفس الشاعر وأضحت مرآة لخياله ، إنها وإن كانت مادية محسوسة فهي في النهاية تؤدي الى معان غير مادية مشعور بها مما يؤثر في النفس ويستجده الوجدان ويتكيف معه .

ونعود فنقول : إن مِلَّكَ الأمر وخلصته أننا لا نجد قانونا ثابتا يحكم الاستعارة من حيث شروط حسناتها ، فالواقع أن الحد بين الاستعارة المستحبة ، والاستعارة المستقبحة لا يبدو واضحا في كل الأحيان ، وهو فارق دقيق لا يخضع للقواعد والتعريفات ، ولكنه يميز بقبول النفس له ، وارتياحها اليه ، كما أنه يميز بالحس الصحيح الصادق ، والذوق المزهف المنرب ، ولقد صرح النقاد أنفسهم بذلك ، وها هوذا صاحب " الوساطة " يقول :

" وأكثر هذا الصنف من الباب (باب الاستعارة) الذي قدمت لك القول فيه وأقمت لك الشواهد عليه ، وأعلمتك أنه يُمَيِّز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بمسكون القلب ونُبوّه ، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه ، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه " (٢)

١- سيميل داي لوييس : راجع الصورة الشعرية - ترجمة د/ أحمد نصيف الجنبلي - ومالك مبرى

وسلمان حنين إبراهيم - مراجعة الدكتور غدا غزواني / ص ٢٥

٢- الوساطة / ٤٢٩

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥ هـ) فيقول :

" وليس لحسن الاستعارة وسونها " مثال يعتمد " وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو تردده ، وتعلق به ، أو تنبؤ عنه ، فما تنبؤ عنه قول " علقمة الفحل "

وَكُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَوْا ، وَإِنْ كَرُمُوا : عَرِيفُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ

وأثافي الشر بعيدا جدا (١)

ولماذا بعد أبو هلال قول علقمة مما هو بعيد غلق ، طالما أنه احتكم الى قبول النفس في فهم الاستعارة والحكم عليها بالحسن ؟ لقد وفق أبو هلال في وصفه الأساس التنتظري لحسن الاستعارة وشروط قبولها ، لكنه جافى التجربة الشعرية لعلقمة ، فالشر بما يحدثه من آثار ، ويوقعه من مصائب لا يمنع أن تكون له أثافي يرجم بها من صوب اليه نباله ، انه تجسيد للتنتائج المتوقعة من الشر والجروح المنتظرة منه سواء أثرت في الجسد أو في النفس مما يكشف عنه الاحساس بما يتركه الشر من آلام ظاهرة وباطنة .

قصارى القول : الاستعارة تميز بقبول النفس لها ، واحساس الذوق بها ، وهى لذلك خاضعة لتغير الأنواق ، واختلاف الطبائع ، الا أننا يجب أن نوكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى وأن يُتسامح فى شأنها ، وانما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان ومكان ، وهى وضوح العلاقة ، وظهور المناسبة ، كما أوجدتها عوالم الشاعر النفسية والوجدانية ، لأن هذه المناسبة هى المسوغ لوجود الاستعارة أصلا مما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية ، بوصفها نمطا يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارة .

ولما كانت هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرفه السليم فإن ذلك يختلف باختلاف الظروف والبيئات وتبدل المفاهيم والأنواق ، فقد يأتى يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن رآها من تقدمهم أو انتبه اليها .

وإذا كان المرزوقى قد جعل " الذهن والفطنة عيار الاستعارة (٢) فليس ذلك إلا لأنها عمادان للذوق السليم ، والطبع الصحيح الذى يدرك برهافته الصلات بين الأشياء ، ويميزها تمييزا سليما .

١- الصناعتين (ط ١) / ٣٩٦

٢- مقدمة شرح ديوان الحماسة (ج ١) ص ١٠

لقد كانت تلك المناقشات جميعا ، وهذه النتج كلها من حساسات الاستعارة الجاهلية على دريس البلاغة ، فإذا كان أهم ما يميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نابية عنه ولا خارجة وجود صلة ومناسبة بين طرفيها بما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة كما سبق القول ، فإن هذا المبدأ ، مبدأ الوضوح والمناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن تبعا لذلك أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردىء منها ، والمرجع فى ذلك هو الحس والطبع المعاصرين لها .

ثم إن هذا الأساس الذى وضعته الاستعارة الجاهلية لا ينبغي أن يساء فهمه على أنه تضيق لدائرة الإبداع فى الاستعارة ، وخلق الجديد من صورها ، لقد أساء النقاد فهم الوضوح ، وربطوه بأمور حسية صرف مرتبطة بالواقع الخارجى ، والعرف ، والعادة ، مع أنه مسألة نسبية ، فربما كان الناقد قليل الحظ من الثقافة فيضم الاستعارة لعموضها عليه ، بل ربما لم يفهم الأثر النفسى والجمالى الذى يلون الاستعارة بلون خاص ، ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصى على الاستعارة بدون سند حقيقى أو موضوعى ، فالذوق الموضوعى يحتم ضرورة إبداء علل وأسباب الحكم .

وبمعنى آخر : إن الوضوح أساسا لا يتعارض مع مبدأ الإبداع ، والخلق الأدبى ، إنه بعد متعارضا لو فهم فى حدود المواد التى صيغت منها الصور الاستعارية القديمة لا نتعدها ، وبحيث لا تتخطى مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرب فى استعاراتها وحسب ، وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات وعلاقات جديدة ، وخاصة ما كان منها عقليا يحتاج الى جهد ومزيد من التأمل والتدبر ، والتفكير .

لذلك ، فهما كان من أمر نُبُو الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس فى وقت ما لم تعاصرها أنواقهم أصلا أو لم تتعود عليها طباعهم أساسا ، فإن هذا لا ينفى أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفى الاستعارة الذى تمخض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغي أن ينظر اليه مرتبطا بالاطار الثقافى للعصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوى ومعطياته العقلية والشعورية ، فما نبأ مثلا عن ذوق الأمدى لمخالاته فى فهم معنى الوضوح وتشده فى ضرورة الحذو على الهياكل الاستعارية القديمة - نقيه الآن ، بل أمنت به طائفة الشعراء المجددون ونقادهم لأن الوضوح قائم فى الاستعارة الجديدة والطرفين متلاحمان ، والاستعارة متفقة مع الطبع تحاكي بذلك ثقافة العصر ، وذوقه ، وانفساح الخيال فيه لمعطيات اللغة وهينات تراكيبها ، واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد فى أوعية صورها ، فى إطار الحس اللغوى والذوق الأدبى والفنى المتعارف عليه بين أهلها .

والنتيجة : أن عمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط ، وإنما القدماء جعلوا مثلا يحتذى فى الأصل والأساس بتأليفهم وصياغتهم الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم وهو أن حسنها كامن

فى القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعلها واضحة مفهومة ومؤثرة غير مستكثرة أو معقدة أو بعيدة غير دالة ، اذن المهم أن يتم بحث العلاقات فى الاستعارة فى ضوء ما يستشعره المتذوق منها ، وهذا كله مرتبط بالاطار الثقافى للعصر ، وما يمكن أن يطبعه على عالم الخيال وسعة فهم الناقد أو المتذوق ، كما أشرنا .

وفى النهاية نستطيع أن نقول : إن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعاً ، وعلى الأخص فن الاستعارة ، وإنما المتقنمون من الجاهليين عرفوه من قبلهم ، واستعملوا كثيراً من ألوانه وأشكاله وهينته ، فقلدهم المحدثون ، وحذوا حذوهم ، اللهم إلا ما جد من جديد فى صورة المعنى وهينته بما يلائم ثقافة العصر ، واتجاهاته ومفاهيمه مما أوغل فى البحث عنه بعض الشعراء - أحياناً كابى تمام - ، وغيره ، مما يدعوننا الى القول بأن التجديد يجب ألا يكون على حساب الشعر ، مهما كان الشاعر يلتمس هذه المعانى التماساً ويسعى اليها عمداً ، اذ لابد من إتاحة الفرصة لوجى الفكرة ن وهدى السليقة ، بما يعمله واقع الحياة ، وما يحيط بها من صور ومشاهد ومرنيات .

ذلك أن الاستعارة عنوان انفعال الشاعر ، لكن بطريقة غير مباشرة ، وهو انفعال نابع من صميم منطق الأشياء أو من باطن حركة الأحداث بحيث لا يحس القارئ المتذوق المتأمل أن الأشياء قد فرضت عليه فرضاً مما يعوق حركة التأثير فيه . اننا لا نقصد الى السهولة والوضوح المبثذل المفرط الذى يشل حركة الخيال ، ويبطل عمله ، وإنما نقصد الى الوضوح الفنى ذى الصنعة المطبوعة ، الصنعة التى يقف المتذوق أمامها ، ويعجب بها ويكد ذهنه فى الوصول الى مغزاها ومعناها ، وما ترمى اليه من مقاصد ، فالشئ اذا نيل بعد طلبه والسعى وراءه بكد وجهد كان أحلى وأجمل ، وأثره أبقى وأجل .

لم يكن إذن " بشش " أو " أبو نواس " أو " مسلم بن الوليد " أو " أبو تمام " وغيرهم من شعراء البديع والاستعارة ، لم يكن هؤلاء وأولئك من أوائل من عنوا بهذا الفن فى شعرهم ، بل أن الاستعارة فن قديم ، ولم ينشأ فى يوم وليلة ، ليس مجرد صدور أنى ، بل هو بناء من الزمان ، إنه تفاعل طويل المدى بين شئ انبعث عن الذات من جهة ، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى ، مما تختص عن حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء . أنه بمعنى آخر صورة من صور التوازن بين طاقات الانسان من جهة والظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى .

لقد تطور هذا الفن على السنة أولئك الشعراء الجاهليين وسط ظروف بيئية وموضوعية شكلته من الداخل ، وأخص أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويعملون فيه قرانهم ويسهرون عليه ، فكان الفن من وجهة نظرهم معاناة ومكابدة واجالة فكر واستعانة بكل ما أمكنهم من أدوات ، وأنا لمست مع " الجاحظ " فى أن كل شئ للعرب فإنما هو بديهة وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ، ولا إجاله فكرة ، ولا استعانة ، وإنما هو كما يقول : أن يصرف وهمال

الكلام ، وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يُمْتَح على رأس يندر ، أو يحدو ببعير ، أو عند صراع ، أو في حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ، وتنتال عليه اللفاظ أنثيالا ، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر ، وهم عليه أقدر وأقهر ، وكل واحد في نفسه أنطق ، ومكانه من البيان أرفع . (١)

ولعل هذا الكلام للجاحظ حكم عام لا يصدق على الشعر كله إن صدق على جزء منه ، فها هو ذا شاعر عريق مثل " امرئ القيس " بن حجر يصف ما يعانيه في اختيار أجود ما تفيض به شاعريته فيقول :

" ان الأبيات تنتال عليه ، ولكنه يرد بعضها ، ويتمكن من نغمه فيكبحها كما يكبح جواده ، وقد يتخير من شعره ست قصائد جيادا ، أو يتخير من قصيدة كان يتعاطى نظمها ستة أبيات ، فينحى ردينها ، وينقى جيادها ، يقول : (٢)

أَنُودُ الْقَوَائِي عَنِّي نَبَادَا : زِيَادُ غَلَامٍ جَرِيٍّ جَوَادَا
فَاعْزَلُ مَرَجَاتِهَا جَاتِبَا : وَأَخْذُ مِنْ نَرَّهَا الْمُعْتَجِدَا
فَلَمَّا كُنَرْنَ وَعَيْنُهُ : تَخَيَّرَ مِنْهُنَّ مَيَّتَا جِيَادَا

ويقال إن امرأ القيس ، لما سُمعت منه هذه الأبيات علم أنه سيكثر من قول الشعر وبجده ، وزعم " ابن الكلبي " أنها لرجل يلقب بالذائد . (٣)

إذن فهما يكن حظ العرب من الموهبة البيانية فإن هذا لا يعنى أنهم كانوا يرتجلون القول ارتجالا في كل مقام ، أن الجاحظ بلا شك أطلق هذا القول العام رغبة في الرد على الشعوبية دفاعا عن العربية .

ونحن إذا وجدنا الصنعة في شعر البديهة والارتجال ، فاتها بلا شك تختلف عنها في حال الانفراد والروية ، فالصنعة ترتبط في كثير من الأحيان بحركة الشاعر الفكرية قبل أن يصوغها شعرا ، ومن هنا لا يصعب علينا أن نقول : إنه يمكن لشاعر مرتجل أن يكون صانعا في شعره ، ويكون الفرق بين الصناعتين ، صناعة الارتجال ، وصناعة الروية ، أن الأولى استدعيت من المخزون الفكري ، وأما الثانية فقد ارتبطت بالتقويم والتحكيك وإعادة النظر .

١- البيان والتبيين ج ٣ طبعة دار الكتب العلمية (لبنان) بيروت ص ١٣

٢- ديوانه / ط ٣ / ق ٥٣ / ص ٢٤٨

٣- ديوانه / ط ٣ / ص ٢٤٨

ثم إن الإلهام الذى تحدث عنه " الجاحظ " ليس خاطرا شيطانيا غريبا يهجم على ذهن الشاعر دون تهيز واعداد - على حد قول الدكتور محمد مصطفى هدار - بل لا بد له من وجود تربة صالحة ينمو فيها فى مرحلة الافراخ - كما أطلقت عليها الباحثة " كاترين باتريك " - أى فى وقت تكون الفكرة والصورة ، وهذه التربة عبارة عن قراءات الشاعر ، وتأملاته المخترنة فى ذاكرته ، تلك الذاكرة التى يشبهها " هنرى جيمس " بالبنر العميقة للذاكرة اللاشعورية . (١)

ونعود فنقول :

أين إذن طائفة القدماء الذين هذبوا شعرهم ، ونقحوه ، وثقفوه ، ومهروا عليه ليكتمل فنيا ، وقد أطلق عليهم اسم " عبيد الشعر " ؟؟ أن " الجاحظ " نفسه يروى عن " الأصمعي " ما كان لهؤلاء من فضل فى الصناعة الشعرية ، بحيث إن الشعر استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، يقول الجاحظ :

" كان الأصمعي يقول : " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة وأشباههما " عبيد الشعر " وكذلك كل من يوجد فى جميع شعره ، ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصناعة ، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبويعين الذين تأتبعهم المعانى سهلا ورهوا وتثايل عليهم الألفاظ انثيالاً . (٢) ، وكان الحطيئة يقول : " خير الشعر الحولى المحكك (٣) ، وكان زهير يسمى قصائده " الحوليات " (٤)

إذن عبودية الشعر هؤلاء معناها ، أنهم كانوا أصحاب أناة وتنقيح وروية ، وهذا التنقيح ما يحدثنا عنه " ابن قتيبة " متأثرا بكلام الجاحظ : يقول " ابن قتيبة " :

" ومن الشعراء " المتكلف والمطبويع " ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالتكلف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ، وكان الحطيئة يقول خير الشعر الحولى المحكك " (٥)

ولقد وجد " الجاحظ وابن قتيبة " من بعده تفسيرا لما قالاه فى قول " سويد بن كراع العكلى " ، وهو ينكر تنقيح شعره :

أَبَيْتُ بِمَوَابِ الْقَوَائِي كَتَمًا : أَصْلَى بِهَا سِرًّا مِنَ الْوَحْشِ نَزْعًا
أَكَلْتُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْمًا : يَكُونُ مَسْحَرًا أَوْ بَعْرَدَ فَأَمَجَا

١- مشكلة السرقات فى النقد العربى (د هدار) / ط ١ / ص ٢٥٢

٢- البيان والتبيين / ج ٢ / ص ٧٨ (ط دار الكتب العلمية بيروت)

٣- الشعر والشعراء لابن قتيبة / ج ١ / ص ٨٤

٤- السابق / ج ١ / ص ٨٤

٥- السابق / ج ١ / ص ٨٤

إِذَا خَفْتُ أَنْ تُرَوِّى عَلَى رَدَّتْهَا : وَرَاءَ التَّرَاقِي خُشْبَةٌ أَنْ تَطْلُعَا
وَجَسْمُنِي خَوْفَ ابْنِ عَفَّانٍ رَدَّهَا : فَتَقَفْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرَبَعًا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ : فَلَمْ أَرِ إِلَّا أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَ (١)

وقول " عدى بن الرقاع "

وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَتَّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا : حَتَّى أَقُومَ مِيلَهَا وَسِنَادَهَا
نَظَرَ الْمُتَّقِفِ فِي كُتُوبِ قَنَاتِهِ : حَتَّى يَقِيمَ ثِقْلَهُ مُنَادَهَا (٢)

وَطَبَعَ أَنْ " التكلف " الذى يقصد اليه " ابن قتيبة " هنا هو ما نعنيه بالتعمل والتفتيش، والتنقيح، مما جعل هؤلاء المنقحين يستحقون لقب " عبيد الشعر " كما وصفهم " الأصمعي " .

وبمعنى آخر : إنه التحريك الصادر عن الشاعر المطبوع على الشعور الجيد ، أو " شعور الطفولة الفنية " كما يقول الأستاذ العقاد (٣) : تلك التى تلازم الشاعر فى حياته من المبدأ إلى النهاية ، فلا يتغير منه إلا القليل بدراسة نصيبه من اللغة والعلم ، واستيفائه مادته من الفن ، وكأنه الشجرة التى نضجت مبكرة .

لقد كانت أصباغهم وغيرها لخدمة المعنى وزينته جمالا ووضوحا وتأثيرا ، وليست جورا عليه أو على حسابه ، كان التنقيح والتعمل والتكلف معناه عندهم طرح ما لا يحتاج إليه المعنى أو إبعاد فكرة لا قيمة لها ، أو استبدال صورة استعارية بأخرى ، أو عبارة بأخرى تكون أكثر ملاءمة واتساقا مع الوجدان والخيال .

فعلمهم إذن كان يوافق أصول الفن التى لا بد منها ، وكان هبة فى قرانهم كهبة الجمال فى الوجود ، وهذا كله يدعونا الى أن نؤكد بصورة أخرى أن الشعراء الجاهليين بوجه عام صعدوا عن الاستعارة بفطرتهم بدون معرفة نظرية ولا وعى تحليلي بطرق استعمالها ، ولهذا جاءت صادقة ، لأن ملكة الشعر انتزعتها عندهم من طبائع الأشياء ، أو على الأصح لأن الأشياء أملت على شعرائهم دون أن يعانون مشقة التعقيد فى صناعتها بالمعنى الذى يخرجها عن دائرة النفس ويفصلها عن الشعور والإحساس والصدق الفنى .

١- البيان والتبيين (طدار الكتب العلمية) ج ٢ / ٦ (وجولا جريدا : أى تاما)

٢- ابن قتيبة فى الشعر والشعراء ج ١ / ٨٤

٣- الأستاذ العقاد / ابن الرومى (حقيقه من شعره) / ٢٢٢

إن فعل التعبير الاستعاري الذى هو جزء من العمل الفنى ، بل انه مرتكزه ، ليس مجرد صدور أنى بل هو بناء من الزمان ، انه تفاعل طويل المدى بين شىء انبعث عن الذات من جهة ، والظروف الموضوعية من جهة أخرى ، وهذا لا يصدر إلا عن حسامية غير عادية بكيفيات الأشياء ، انه صورة من صور التوازن بين طاقات الانسان الجاهلى من جهة والظروف الحيوية التى تحيط به من جهة أخرى على اختلافها وتنوعها .

ومن هنا وجب أن نبدا " بالفصل التالى " الذى يدرس فى شىء من التفصيل مفهوم الصناعة والطبع عند أصحاب مدرسة " عبيد الشعر " مما يلقي ضوءا اكبر وأشمل على قضية الاستعارة الجاهلية لب التصوير الألبى وذخيرته ، وعنوان صدقه وشاعريته ، لنرى إلى أى مدى ارتبطت صنعتهم بعمود الشعر الذى حدد للاستعارة الجاهلية عنوان حسننها ، وأساس جودتها ، بوصفها استعارة طَلْعِيَّة المولد والنشأة ، كاملة التطور والنمو موضوعة فى دائرة الصناعة والفن .

الفصل الثانی

مدرسة عبید الشعر والاستعارة الجاهلية

تحدث القدماء عن المدرسة ، فالجاحظ يقول : " من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويجعل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتهاماً لعقله ، وتتبعاً على أدبه ، واحرازاً لما خول له الله تعالى من نعمته وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً ، وشاعراً مقلداً ، لذلك قال الحطينة : خير الشعر الحولي المحكم ، وقال الأصمعي : " زهير بن أبي سلمى " والحطينة وأشباههما عبید الشعر ، وكذلك كل من جود في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف ، وأصحاب الصنعة ، ومن يلتزم قهر الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين تأتيهم المعاني سهلاً ورهوا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً " (١)

وأبو عبيدة يقول : " كان الحطينة متين الشعر ، شرود القافية " (٢)

ولقد كان " الحطينة " راوية زهير ، وأل زهير ، فقال لكعب : قد علمت روايتي لكم أهل البيت ، وانقطاعي اليكم ، وقد ذهب الفحول غيري ، وغيرك ، فلو قلت شعراً تذكر فيه نفسك ، وتضعني موضعاً بعدك ، وقال أبو عبيدة : " تبدأ بنفسك فيه ، وتضعني موضعاً بعدك ، فإن الناس لأشعاركم أروى ، وإليها أسرع ، فقال لكعب :

وَمَنْ لِلْقَوَافِي شَأْنُهَا مَنْ يَحْكُمُهَا : إِذَا مَا تَوَى كَعْبٌ وَفَوْزٌ جَرُولُ
كَفَيْتَكَ لَا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِدًا : تَنْخَلُ مِنْهَا مِثْلَ مَا تَنْخَلُ
نَنْقَلُهَا حَتَّى تَلَيْنَ مَوْنُهَا : فَيَقْصُرَ عَنْهَا كُلُّ مَنْ يُمَثِّلُ (٣)

ولعل أبيات لكعب هذه أصدق تمثيلاً لمذهب المدرسة في الشعر ، وطريقتها في قوله أو في عمله - إذا أردنا التدقيق ، فأصحاب هذه المدرسة ينتخلون الشعر ، ويصفونه

١- البيان والتبيين (ط هارون) - ج ٢ / ص ١٢

٢- الأغني (ج ٢) ط ١٩٧٠ / ص ١٥٤ / ١٦٥ ، (ج ١٧) ص ٨٢

٣- الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٥٩ - والأغني (ج ٢) ط ١٩٧٠ / ص ١٨٤ ، ج ١٩ ص ٩٢ . والعمدة

ج ١ / ٢٩ - وديوان لكعب بن زهير ط بيروت / ٤٧

وتوى بمعنى هلك (بالهاء المثناة) ، وفوز بمعنى مات - وجرول : اسم الحطينة

ويتفقونه تثقيفاً ، يحاولونه ويزاولونه ، ويدبرونه في عقولهم ، ثم يدبرونه فيما بينهم ، ثم لا يدعونه بين الناس حتى يرضوا عنه ، ويطمئنونوا إليه ، على حد قول الدكتور طه حسين .

قال " ابن الأعرابي " ، قال حماد الراوية :
تحرك " كعب بن زهير " وهو يتكلم بالشعر ، فكان زهير ينهيه مخافة أن يكون لم يستحكم شعره ، فيروى له ما لا خير فيه ، فكان يضربه في ذلك ، فكلما ضربه يزيد فيه فغلبه ، فطال عليه ذلك فأخذه فحبسه ، فقال : والذي أحلف به لا تتكلم بيت شعر إلا ضربتك ضرباً ينكلك عن ذلك ، فمكث محبوساً عنده لأيام ، ثم أخبر أنه يتكلم به فدعاه ، فضربه ضرباً شديداً ، ثم أطلقه وسرحه في بهيمته (الصغار من ولدان الضأن) ، وهو غليم صغير ، فانطلق فرعى .

وتستمر الرواية في بيان أن كعباً لم يكف عن قول الشعر حتى علم زهير كل ما عنده وبعد أن تأكد من اقتنائه في قوله ، قال له : فقد أذنت لك في الشعر يا بني ، وانتهى إلى أهله ، وهو يومئذ صغير قتلاً :

أَبَيْتَ فَلَا أَهْجُو الصَّدِيقَ وَمَنْ يَبِيعُ : يَعْزِضُ أَبَاهُ فِي الْمَعَاشِرِ يَنْفِقُ

ولا شك أن هذه الرواية توضح لنا الامتحان الصعب الذي اجتازه كعب أمام أبيه ، حتى تفوق على شعراء عصره ، حتى أن كعباً بدأ بفخر بتلمذته هذه ، ويشهد بانه يسلك سبيل أستاذه في الأسلوب والصياغة ، فهو يقول :

أَقُولُ شَبِيبَاتٍ بِمَا قَالَ عَلِيٌّ : يَهِنُ ، وَمَنْ يُشَبِّهَ أَبَاهُ فَمَا ظَلَمَ

وَأَشَبَّهُتَهُ مِنْ بَيْنِ مَنْ وَطِئَ الْحَصَى : وَلَمْ يَنْتَزِعْنِي شَبَّهُ خَالٍ وَلَا ابْنُ عَمٍّ (١)

ثم نرى " ابن قتيبة " يشير إلى أن كعباً ، والحطيئة كانا يرويان شعر زهير في قوله :

" كان زهير أستاذ الحطيئة ، ويسئل عنه الحطيئة فقال : ما رأيت مثله في تكفيه على أكتاف القوافي ، وأخذه بأعنتها حيث شاء من اختلاف معانيها امتدادها وذما . قيل له : ثم من ؟ ما أدرى إلا أن ترانى مَمْلُوطاً ، واضعاً إحدى رجلتي على الأخرى رافعاً عقيرتي أعوى في أثر القوافي " (٢)

قال أبو عبيدة : " يقول من فضل زهير على جميع الشعراء : انه أمدح القوم وأشدهم

١ - الأغانى (ج ١٧) / ٨٣ / ٨٤

٢ - الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٤٩ / ١٥٠ - ومسلطحا ، من اسنطح : وقع على ظهره

أَسْرَ شعري . قال : وسمعت " أبنا عمرو بن العلاء " يقول : الفرزدق يشبه بزهير ، وكان الأصمعي يقول : زهير والخطينة وأشباههم عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ، ولم يذهبوا مذهب المطبوعين . قال وكان زهير يسمى كبير قصائده " الحوليات " (١)

وفى " الخزائنة " روى أن " زهيراً " كان ينظم القصيدة فى شهر ، وينقحها ويهذبها فى سنة ، وكذلك تسمى قصائده " حوليات زهير " (٢)

وكان جيد شعر زهير فى " هرم بن سبان المرى " ، وقال عمر رضى الله عنه لبعض ولد هرم : انشدنى بعض ما قال فيكم زهير ، فأنشده ، فقال : لقد كان يقول فيكم فيحسن ، فقال : يا أمير المؤمنين انا كنا نعطيه فنجزل ! ، فقال عمر رضى الله عنه : ذهب ما أعطيتموه وبقي ما أعطاكم . (٣)

هذا ، ومن حذوا حذو مدرسة زهير " سويد بن كراع " ، وهو جاهلى إسلامى ، وهو القائل يذكر تنقيحه شعره :

أَبَيْتُ بِأَبْوَابِ الْفَوَافِي كَأَنَّمَا : أَصَادِي بِهَا سِرْبًا مِّنَ الْوَحْشِ نَزَعَا
أَكَلْنَاهُ حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَ مَا : يَكُونُ مَحِيرًا ، أَوْ بَعْدَ فَاهِجَا
عَوَّضَى إِلَّا مَا جَعَلْتُ وَرَاءَهَا : عَصَا مِرْدٍ تَغْشَى نُحُورًا وَأَنْدَرَا
أَهَبْتُ بِقَرِّ الْأَيْدِي فَرَا جَعَت : طَرِيقًا أَمَلَتْهُ الْقَصَائِدُ مَهِيَا
بَعِيدَةٍ شَاوٍ لَا يَكَادُ يَرُدُّهَا : لَهَا طَالِبٌ حَتَّى يَكُلَ وَيُظْلَمَا
إِذَا خَلَّتْ أَنْ تَرَوْى عَلَى رَدْدَتِهَا : وَرَاءَ التَّرَافِي خَشْيَةً أَنْ تَطْلَمَا
وَجِشْمِنِي خَوْفَ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا : فَتَقَفَّتْهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعَا
وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيْهَا زِيَادَةٌ : فَلَمْ أَرِ إِلَّا أَنْ أَطِيعَ وَأَسْكَمَا (٤)

١- الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٥٠ + ص ٨٤ ، وفى الخزائنة روى أن زهيراً كان ينظم القصيدة فى شهر وينقحها ويهذبها فى سنة ، وكذلك تسمى قصائده حوليات زهير . الخزائنة (ج ١ / ٢٧٦ / ٢٧٧

٢- الخزائنة ١ / ٢٧٦ / ٢٧٧

٣- الشعر والشعراء (ج ١) ص ١٥٠

٤- الشعر والشعراء (ج ٢) ص ٦٢٩ ، (ج ١) ص ٨٤

وأصايدى : من قولهم " صايد الرجل " أى داريته وسيرته - واليؤيد : محبس الإبل - ويريد بعضا اليؤيد : عصا مترصه على باب اليؤيد ، وهو محبس الإبل - وأمَلَتْهُ القصائد : أى مهنته ووظيفته ، يقال طريق مليل وممل ، وقد سلك فيه حتى صار مَلَمًا - والمهيج : الواضح الواسع البين - ويظلم : يمحى ويمنع فى مثبته - وحولاً جریداً : أى كملاً

وقال " عَدِيُّ بْنُ الرَّقَّاعِ " فى ذلك أيضا :

وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَتَّ أَجْمَعُ بِبَنِيهَا : حَتَّى أَقُومَ مِثْلَهَا وَسِنَادَهَا

نَظَرَ الْمَتَّكِفُ فِي كُؤُوبِ قَتَاتِهِ : حَتَّى يُقِيمَ ثِقَلَهُ مُنَادَهَا (١)

هذا ، ويتحدث " ابن قتيبة " عن تنقيح زهير والحطينة شعرهما قائلا :
ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالتكلف ، ونقحه
بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطينة . " (٢)

وعن تلمذة " زهير " يحكى لنا صاحب الأغاني عن تأثير " بشامة بن الغدير " فيه ،
وكان بشامة هذا خال زهير ، فيقول : " حين حضرت بشامة الوفاة أخذ يوزع ماله
، فجاء زهير ، فقال : يا خاله ، لو قسمت لى مالك ، فقال : والله يا ابن أخى لقد
قسمت لك أفضل ذلك وأجزله ، قال : ما هو ؟ قال : الشعر ورثتيه . " (٣)

ويروى " ابن جني " أن زهير بن أبى سلمى كان راوية " أوس بن حجر " زوج أمه
، وقد كان أوس راوية " طفيل الغنوى " وتلميذه ، وروى عن زهير ، ابنه كعب ،
وعن كعب روى " الحطينة " و " جميل " و " كثير " ، (٤)

ولعل هذا يؤكد لما ذكره من بعده " ابن رشيق " (٤٦٣ هـ) حيث يقول :
" كان " الأصمعي " يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ، يريد أنهما يتكلفان
إصلاحه ويشغلان حواسهما ، وخواطرهما ، ومن أصحابهما فى التنقيح وفى التتقيف
والتحكك " طفيل الغنوى " وقد قيل أن زهيراً روى له وكان يسمى " محبراً "
لحسن شعره ، ومنهم " الحطينة " ، و " النمر بن تولب " وكان يسميه " أبو عمرو
بن العلام " الكيس ، كما كان الأصمعي يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ،
يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما ، وخواطرهما . (٥)

وهكذا يتضح لنا من هذه النصوص أن ثمة صلة وثيقة بين مجموعة من الشعراء
توارثوا طابعاً معيناً فى صياغتهم شعرهم ، بحيث أصبح لهم اتجاه فى معنى ، هذا
من وجهة نظر النقد القديم .

١- الشعر والشعراء (ج ١) ص ٨٤

٢- السابق (ج ١) ص ٨٤

٣- الأغاني (ج ١٠) / ٢٨٨

٤- الخصائص لابن جنى (ط ١) ص ٢٣

٥- العمدة (ط دار الجبل - بيروت) ج ١ / ١٣٣

أما إذا ذهبنا إلى " المحدثين " لوجدنا اهتماما جادا بهذا الاتجاه عند هؤلاء ، وأولهم الثقات إلى هذا الاتجاه - فيما ذكره الدكتور سيد حنفى حسنين (١) " جورجي زيدان " ، فقد أشار إلى مدرسة زهير مرددا ما رواه عنهم النقاد ، موضعا الصلة الوثيقة التي أحدثتها الرواية بين هؤلاء جميعا ، أى أن هناك علاقة بين الرواية والانتماء إلى المدرسة التي ضمتهم ، مضيفا أن هذه العادة ليست خاصة بالعرب وحدهم ، فإن اليونانيين القدماء كان عندهم من يروى الشعر وغيره ، وكانوا يسمونهم Rhosodist ، وأشهرهم فى القديم رواية الإلياذة وتاريخ " هيرودوتس " (٢)

ثم يأتي بعد ذلك الدكتور طه حسين ، فيقف طويلا أمام هذه المدرسة يتتبع رجالها ، وفنهم البياتى ، وطبيعة هذا الفن ، وذلك فى كتابه " فى الألب الجاهلى " و " حديث الأربعاء " ، وجددير بنا أن نوضح منهج الدكتور طه حسين ونظرته إلى هذه المدرسة ، عسانا نرى ما يمكن إضافته إلى موضوع الاستعارة فى شعرها .

يقول الدكتور طه حسين فى تلاميذ هذه المدرسة ، وقد أطلق عليها اسم " المدرسة البياتية " التي اتخذت الشعر فنا وصناعة :

إن شعراء هذه المدرسة ينهون جميعا إلى أصل واحد ، وسيجمعهم فصل واحد ، أستاذهم فيه " أوس بن حجر " ، والقديما ينصون فى اتفاق على أن أوسا قد كان أستاذ زهير ، أو بعبارة أدق أن زهيراً كان راوية أوس ، وهم لا يكتفون بهذه الصلة الفنية الشاعرين فيزعمون أن زهيراً كان ربيباً لأوس ، ويروون عن " أبى عمرو بن العلاء " أنه كان يقول : إن أوسا كان شاعر مضر حتى ظهر النابغة وزهير فأخمله وتحدث " الأصمعي " بأن أوسا كان شاعر مضر ، ولكن النابغة طأطا منه فظل شاعر تميم ، وكان " أبو عبيدة " يعد أوسا فى الطبقة الثالثة ويقول بعد ذلك :

ويحدثنا الرواة أيضا أن زهيراً كان يصنع شعره ويتكلفه ، وينفق الحول أحيانا قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطينة كان عبدا من عبدة الشعر يتكلفه ، ويشقى فى صنعته ، وأن كعبا والحطينة كليهما قد ذكر صناعة الشعر وتقنيته ، والعناء فيه ، وإذا كان هذا كله حقا ، فإنا بازاء مدرسة أستاذها الأول " أوس " وأستاذها الثانى " زهير " والثالث " الحطينة " الذى أخذ عنه فى الإسلام " جميل " وعن جميل أخذ " كثير " (٣)

وعلى هذا ، فقد حدد الدكتور طه حسين شعراء مدرسة عبدة الشعر ، وهم أوس الأستاذ الأول ، وزهير الأستاذ الثانى ، والحطينة الأستاذ الثالث ، ثم ربط بين هؤلاء ، وجميل ، ثم كثير ، ووصفهما بصفة الأخذ لا بصفة الأستاذية .

١- فى كتابه عن الشعر الجاهلى (دراسة نصية)

٢- جورجي زيدان : تاريخ أدب اللغة العربية (ط ١٩٥٧) ج ١ / ٩١

٣- د. طه حسين : راجع له فى الألب الجاهلى (ط القاهرة ١٩٦٩) / ص ٢٧١ وما بعدها

ثم يحدد بعد ذلك الدكتور طه حسين ، خصائص هذه المدرسة في ميزتين :

الأولى : أنها مدرسة بيانية، الخيال عندها مادي شديد التأثير بالحس .
والثانية : أنها تتخذ من الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ، ويتعلم ، وينشأ إنشاء ، يفكر فيه تفكيراً ، ويقضى في انشائه ، والتفكير فيه الوقت غير القصير

ثم يقول : إن الخاصة المشتركة بين أوس وتلاميذه هي قبل كل شيء مذهب الشعري في الوصف ، وأن تشخيص هذا المذهب معين على فهم شعر زهير ، وتلاميذه ، ومبين لتطور المذهب نفسه ورقبه .

لقد أثبت طه حسين بهذا نشأة المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا عنيت فيه بجمال الصورة ، والشكل عنائية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى ، وقد اتصلت في أيام بني العباس ، فتناولها " مسلم بن الوليد " ثم " أبو تمام " و " ابن المعتز " و " المتنبي " .

ثم يعرض الدكتور طه حسين بعد ذلك لشعر " أوس " واجدا فيه المظاهر الفنية لشعر هذه المدرسة ، فوصفه بأنه يمثل حياة البادية تمثيلاً قوياً ، فهو يصف الرمح ، والسيف ، والقوس ، وغير ذلك لا يترك الشيء إلا بعد أن يصفه وصفا دقيقاً شاملاً ، يفصل دقائقه ويتتبع جزئياته الصورة ، لقد كانت ملكة الخيال عنده شديدة الاتصال بحسه المادي ، كانت تتخذ الحواس نفسها وسيلة إلى هذا التأليف ، وهذا الوصف في شعر أوس حسي مادي ، وكان أشبه بالتصوير منه بشيء آخر ، كان حكاية صادقة لمظاهر الطبيعة .

إن ما ذهب إليه الدكتور طه حسين ، يؤكد ما وجدناه في شعر أوس ، فقد اعتمد أسلوب أوس البياني اعتماداً مباشراً على " فن التشبيه " ، ولم يعتمد على فن الاستعارة إلا نادراً ، ولما هنا في سبيل إيراد الأمثلة ، فقد أورد منها الدكتور طه حسين وغيره الكثير (١)

والذي يهمنا هنا أن التشبيه كان بداية الاتجاه البياني نحو الاستعارة . لأن فن الاستعارة لدى رجال هذه المدرسة لم يخلق بين لحظة وأخرى ، وإنما سبقته مراحل ، كان أولها الاتجاه نحو هذا الفن الذي نراه عند أوس ، وهو فن التشبيه الذي يعقد مشابهة سريعة بما يلائم براعة الوصف ، وسرعة تسجيل دقائق الموصوف ، يتضح لنا ذلك في قصيدته التي تحكي قصة صبيده ، وقد ربط فيها بين ناقته والنور كعادة العرب ، وفيها اعتمد على التشبيه المفرد ، وتشبيه التمثيل ، وقد تكررت في أبيات قصيدته هذه (وغيرها كثير) أداة التشبيه (كان) .

١ - راجع ديوان أوس بتحقيق د. يوسف نجم قصيدة (٢١) - ط بيروت ١٩٦٠

ولعل هذه السمة في شعر الوصف خاصة نراها تتطور عند زهير فتصبح ضربها من " الاستعارة " ، انها تشبيهات مادية محسوسة ، و " أوس " كما يقول الدكتور طه حسين يستغل حواسه استغلالا فائقا ، فهو يشعر بأذنيه ، وعينه ، ويديه ، فهو - مثلا - عندما يصف السحاب في قوله :

دَانِ مُسِيرَةً فَوْقَ الْأَرْضِ هَيْدَبَةً : يَكَادُ يَنْقَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ
كَأَنَّمَا بَيْنَ اعْلَاهُ وَأَسْفَلِهِ : رَيْطٌ مُنْشَرَّةٌ ، أَوْ ضَوْءٌ مِصْبَاحٍ
يَنْفِي الْحَصَا عَنْ حَبِيدِ الْأَرْضِ مُبْتَرِكًا : كَأَنَّهُ فَاحِصٌ أَوْ لَاعِبٌ دَاحٍ (١)

فهذا الهيدب الذي أضافه الى السحاب ، وقارب بينه وبين الأرض ، ثم هذا الدفع باليد ، وملامسة قامة الانسان لهذا السحاب ، كل هذا ماعناه الباحثون بمادية التصوير ، وتكثر هذه المادية في شعر أوس ، بل تغلب عليه مقرونة بالتشبيه ، وكذلك الحال في شعر زهير ، إلا أن ثمة فرقا بين الشاعرين كما سبق القول ، إذ إن أسلوب أوس البياني يعتمد اعتمادا على التشبيه ، أما زهير فانه يعتمد على الاستعارة .

أما " طفيل الغنوى " فعلى الرغم من اعتماده على التشبيهات في فنه التصويري البياني ، نجده يعتمد على فن الاستعارة في شعره ، ولقد أشاد النقاد القدامى والمحدثون باستعارته المشهورة في بيته الذي يصف ناقته قائلا :

وَحَمَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ : يَفْتَتُّ شَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ (٢)

فقد جعل شحم السنام قوتا للرحل ، فلما كان الشحم من الأشياء التي تفتت ، وكان الرحل يتخونه ويذنيه ، كان ذلك بمنزلة من يفتته ، واستعارة القوت هنا حسنة للقرب والمناسبة ووضوح الشبه ، وقد عدت هذه الاستعارة من الاستعارات الخاصية النادرة .

ويقول " طفيل " في وصف السحاب :
أَكْبَسَتْ بِهِ رِيحُ الْجَنُوبِ قَاسِعَتٌ : رَوَايَا لَهُ بِالْمَاءِ لَمَّا تَصَرَّمُ (٣)

- ١- ديوان أوس بتحقيق / د. محمد يوسف نجم - ط بيروت ١٥ ، ١٨
وصف : شديد النوى من الأرض - والهيدب ما تدلى منه - ومنشَرَّة بمعنى منشورة - والريط جمع رِيطة ، وهي الملاءة .
- ٢- ديوان طفيل (ط لندن ١٩٢٧) - بتحقيق كرنكو ص ٦٢ برقم ٣٢ ، ويروى : قَوَّسَتْ رَجُلِي - وراجع سر الفصاحة (ط دار الكتب العلمية) ص ١٦١ والمعدة ج ١ (ط دار الجبل بيروت) - والناجية السريعة
- ٣- ديوان طفيل الغنوى (ط لندن ٤٤)

فقد استدرت ربح الجنوب هذه السحب كما تستدر الناقة ، فأجابتها الروابي بالماء المنهمر الذى لم ينقطع ، وهى استعارة دقيقة نبئت من بينتها البدوية ممترجة بإحساس عميق لدى الشاعر ، فقد جسم طفيل السحاب فى صورة ناقة ، وجعل الرياح بمثابة من يستدر هذه الناقة لتقدم لبنها ، وجعل السحاب يستجيب لهذه الرياح كما تستجيب الناقة لحلابها ، فيسقط الماء من هذه الروابي الممتلئة به .

ومن ذلك أيضا يقول :

يَضْرِبُ بِزَيْلِ الْهَامِ عَنْ سَكَنَتِهَا : وَيَنْفَعُ مِنْ هَامِ الرَّجَالِ بِمَشْرِبِ (١)

فقد جسم السيوف وهى تضرب هام الأعداء فتخضبها دماؤهم فى هذه الصورة الحية المعبرة ، والأمر لا يقف عند هذا وحسب ، بل إن السيوف تشرب من هام الأعداء وترتوى حتى تطفى ظمأها ، وهى صورة دقيقة متحركة مثلونة .

وفى قصيدة يرثى فيها فرسان قومه ، يقول طفيل :

إِذَا خَرَجْتَ يَوْمًا أُعِدَّتْ كَانُهَا : عَوَكِفْ طَيْرٌ فِي السَّمَاءِ تَقَلُّبُ
وَأَلْقَتْ مِنَ الْأَفْرَاعِ كُلِّ رِحَالِهَا : وَكُلَّ حَزَامٍ فَضَّلَهُ يَنْدَبُ
إِذَا اسْتَعْلَجْتَ بِالرَّقْصِ مَدَّ فُرُوجَهَا : غَبَارَ تَهَادَاهِ السَّنَابِكِ أَصْهَبُ (٢)
فَرَحْنَا بِأَمْرَاهُمْ مَعَ النَّهْبِ بَعْمَسَا : صَبَحْنَاهُمْ مَلُومَسَا لَا تُكْذِبُ

فهو يصور قوة الأفراس ، وسرعتها ، فإذا خرجت فى غمرة أعيدت الى أخرى بحيث لا تبرح ميادين المعركة كأنها طيور السماء لا تخيب عن الطيران فى الجو لأن الجو ميدان حركتها الوحيد ، وليزيد الشاعر من وضوح سرعتها الخاطفة جاء بالاستعارة فى بيته الثالث من هذه الأبيات ، فالغبار تنهاده السنابك ، أى تتبادل فيما بينها هذا التهادى ، لأن الغبار يطاير هنا وهناك ، وهذا مما يساعدا على الإحساس الواضح بسرعة الفرس وقوته ومما يعطينا صورة الحركة فى أدق جزئياتها ، ومع هذه السرعة الشديدة بتحقيق الهدف ، وهو تصيب الأعداء بالكتائب تزجى العدو الموت والهلاك ، وهنا تطالعنا استعارة تصيب العدو حربا وقتلا بدلا من شربهم خمر الصباح ، وهى استعارة تهكمية يكتمل معها موقف القوة ، بل وتحقق الغاية من السرعة فى اتجاه العدو المغلوب على أمره .

١- ديوانه : ص ١٤

٢- ديوانه : ق ٣ ص ٢٢ (والرَّحْلَةُ سُرْعٌ مِنْ جِلْدِ لَيْسَ فِيهِ خَشَبٌ يُتَّخَذُ لِلرَّكُضِ الشَّدِيدِ - وَفَضْلُهُ : مَا فَضَلَ مِنْهُ - وَعَوَكِفٌ : ثَوَابِتٌ

وأعود فأقول : إن من أقوال القدماء والمحدثين يتضح لنا أن هناك أسماء مجموعة من الشعراء يمكننا أن نجد لهم خصائص فنية مشتركة تجعلهم من شعراء هذه المدرسة ، وهؤلاء الشعراء هم : أوس بن حجر ، وبشامة بن الغدير ، وطفيل القنوي ، وزهير بن أبي سلمى ، وكلهم جاهليون ، ثم هناك كعب بن زهير ، والحطيئة ، وهما مخضرمان ، وبشامة بن الغدير خال زهير ، وأوس زوج أم زهير ، ثم هناك جوار وصداقة بين طفيل وزهير ، ثم كعب بن زهير ، وقد ارتبطت علاقته بعلاقات أبيه ، ثم هناك الحطيئة راوية كعب ، وقد كان يعيش في بيت زهير ، ولقد انقطع له مدة طويلة ، وهذه العلائق بطبيعة الحال من العوامل التي أثرت في وجود صلات أدبية بين هؤلاء الشعراء جميعا .

والسؤال المهم لنا بعد ذلك هو ، من زعيم المدرسة وأستاذها الحقيقي الذي أثر تأثيرا واضحا فيهم بعده ؟

إن الآراء السابقة ، وعلى الأخص رأى الدكتور طه حسين ، تقول : إن أوس بن حجر هو أستاذ هذه المدرسة ، ولكنني في الحقيقة أرى أن زهير هو الأستاذ الحقيقي لهذه المدرسة - فيما ذهب إليه الدكتور سيد حنفي أيضا - ولست أشك في أن " أوسا " أثر في زهير ، لأن صلته بأوس كانت صلة مباشرة بحكم القرابة والرواية ، وقد استطاع زهير أن يؤثر في رجال مدرسته من الشعراء ، وإذا كان المذهب البياني قد ظهر عند شعراء آخرين قبل " زهير " أو ظهر عند معاصرين له إلا أن زهير هو الذي أوضحه متكاملا ناضجا ، وليس أدل على ذلك من وضوح شخصيته المميزة في استخدام " الاستعارة " وتطوير فن التشبيه الذي تميز به " أوس " وانتقاله منه إلى مرحلة الاستعارة بحيث لم يصبح عنده مجرد صلة أو مقارنة بين شئين بل إنه أضاف إليه من إحصائه وخياله ما جعله أبعد غورا في الصناعة وأكثر جمالا وفنا ، لذلك رأينا الاستعارة تشيع في شعر زهير فنا عميق الجذور ، ولقد اعترف " الحطيئة " بأستاذية زهير عندما طلب من كعب أن يقول شعرا يذكر فيه نفسه والحطيئة فيما أوردها .

ولننظر بعد ذلك في أهم الخصائص والعوامل التي ميزت فن زهير عن غيره ، اننا نستطيع تعيينها من خلال نص " لابن رشيق " أورده في باب " المطبوع والمصنوع " ملخصا - آراء من سبقوه " كالأصمعي والجلعظ " ، يقول " ابن رشيق " :

" من الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا ، وعليه المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم ، فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ، ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ن ولكن بطباع القوم عفوا فاستحسنوه ، ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتنقيف ، يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفا من التعقب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة ،

وربما رصد أوقات نشاطه فتياباً عمله لذلك ، والعرب لا تنتظر في أعطاف شعرها ، بل أن تجنس أو تطابق ، أو تقابل ، فتترك لفظة للفظه ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالة ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام ببعضه ببعض حتى عدوا من فضل صنعة الحظينة حسن نمقه الكلام ببعضه على بعض ، وأورد له شعرا شاهدا على ذلك . (١)

من هذا النص نستطيع أن نستنتج أولى هذه الخصائص ، وهي أنه شعر مصنوع ، وهذه الخاصية بعينها حدث بنقاد مثل ابن رشيق إلى تقسيم الشعر إلى مطبوع ومصنوع ، والمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا ، وعليه المدار ، ولا يعني ذلك أن الشعر المطبوع شعر خال من الصنعة ، وإنما الذي نعنيه أن الصنعة فيه غير مقصودة ، ولا متعملة ، بل هي صنعة تلقائية ، مثال ذلك صنعة أمرىء القيس عندما قيد الأوابد ، فقله الشعراء معجبين .

ثم إن للشعر المصنوع مفهومين - فيما ذهب إليه " ابن رشيق " في نصه السابق - المفهوم الأول : أوجه زهير حين صنع الحوليات ، وكان تنقيحه شعره وتنقيفه إياه أساس هذه الصنعة ، إذ يكرر نظره في قصيدته ، ويدعها تمكث عنده حولا جريدا ، وزمنا طويلا ، إشفاقا منه على أدبه ، وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، من هنا أطلق النقاد على مثل هذه القصائد الحوليات ، والمحكمات ، والمنقحات ، وهي صناعات تشير إلى مبلغ الجهد الذي بذل في سبيلها ، ومبلغ ما نزل بصاحبها من شدة العناء ورشح الجبين .

والمفهوم الثانى : صنعة " المولدين " وهي التى ظهرت أول ما ظهرت عند " بشار " ثم من تبعه من الشعراء ، يقول ابن رشيق فى ذلك :

" وأول من فتح البديع من المحدثين " بشار بن برد " و " ابن هرمة " ثم اتبعهما مقتديا بهما " كلثوم بن عمرو العتّابي " و " منصور النمرى ، ومسلم بن الوليد ، وأبو نواس " ، واتبع هؤلاء حبيب الطائي ، والوليد البحتري ، وعبد الله بن المعتز ، فأنتهى علم البديع والصنعة إليه ، وختم به ، وشبه قوم أبا نواس " بالناطقة " لما اجتمع له من الجزالة والرشاقة ، وحسن الديباجة ، أما " بشار " فقد شيهوه بأمرىء القيس لتقدمه على المولدين ، وأخذهم عنه ، ومن كلامهم ، (بشار أبو المحدثين) (٢)

ويقول عبد الله بن المعتز :

" فما أعلم شاعرا أكمل ، ولا أعجب تصنيعا من عبد الله بن المعتز ، فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر فى بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر ، وهو عندي

١- المدة / ج ١ / ١٢٩

٢- المدة / ج ١ / ص ١٣١

الطف أصحابه شعرا ، وأكثرهم بديعا وافتتنا " (١)

والذى يهمنا بعد ذلك تقصى حقيقة العوامل التى هيات لزهير صنعته مما يميز فنه ، وأول هذه العوامل ، الموهبة أو الاستعداد ، وهو ما لا يتساوى فيه الناس مع الفنانين والشعراء ، والموهبة عند زهير لا تتكرر عليه ، بل هى فطرته ، وثانيها ، تفاعل زهير مع عصره ذى الطابع الفنى على حد تسمية الدكتور نجيب البهيتى (٢) ، فلقد تأثر زهير بالتراث الفنى الذى وصل اليه ، فقد عاش زهير فى نهاية العصر الفنى الجاهلى وهى فترة الذروة التى وصل إليها فن الشعر ، إذ جاء بعد ذلك القرآن الكريم ، وكان له تأثيره المعروف فى الشعر ، ولقد اعتبر فن زهير القمة التى بلغها زمانه من حيث النضج الفنى ، ولعل من مظاهر هذا التفاعل توكؤه على شعر غيره ، وروايته له ، وأولهم " أوس بن حجر " زوج أمه ، " وبشامة بن الغرير " خاله ، " وطفيل الغنوى " (٣) ، ولم يكن ذلك الا للوصول الى مرحلة التقرد والتميز ، بعد المران الطويل الشاق ، وبعد التمثل والاستيعاب ، والدراسة الطويلة لأشعار هؤلاء ، وغيرهم ممن سبقوه ، يتضح ذلك فيما نجاه من فرق على سبيل المثال بين قول أوس بن حجر :

وَإِنِّي أَمْرٌ أَعَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا : رَأَيْتُ لَهَا نَابًا مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا (٤)

وقول زهير :

إِذَا لَفِجَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضَرَّةٌ : ضَرَوْسَ تَهْرِ النَّاسِ أَنْيَابُهَا عَصَلٌ

فقد أخذ زهير قول أوس متأثرا محدثا فيه من التحكيك ما يميز جديده ، فبعد أن كانت الحرب عند أوس قديمة قدم البعير ذى الناب الأعصل ، صارت عند زهير ناقة لاقحا ، مضرة عوانا ، ضروسا ، تهر الناس ، فغدا بيت زهير لوحة جديدة تواجهنا بمسول من الصفات والتفصيلات التى ينساب معها الخيال متأملا متمثلا .

وها هو ذا بيت " أوس " الذى يقول فيه :

لَعَمْرُكَ إِنَّا وَالْأَحَالِيفُ هَوْلًا : لِي حَقِيقَةُ أَظْفَارِهَا لَمْ تَقْلَمْ (٥)

- ١- المعدة / ج ١ / ص ١٣٠
- ٢- نجيب البهيتى : فى تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ط ١٩٦١ / ص ٥٨ / ٦٠ / ٥٩
- ٣- الأغشى (ط سلى) ج ٩ / ١٥٧
- ٤- ديوانه (ط بيروت) بتحقيق د. محمد يوسف نجم ق ٣٤ - وبتدوين الممتز ٢٨ والصناعتين (ط) / ٢١٨
- ٥- عبد الرحيم بن العباس : معاهد التصحيح على شواهد التلخيص ج ٢ / ١٥٢ وديوان أوس (ط بيروت) ق ٤٨ / ص ١٢٠

ثم نجد زهيراً يأخذ المعنى فيقول :

لَدَى أَسْوَى شَاكِي الْمَلَاكِ مَقْنَفٌ : لَهُ لِبْدٌ أَظْفَرُهُ لَمْ تَقْلَمْ (١)

وأخذه " النابغة " بهجو " زرعة بن عمرو " حيث قال :

وَبَنُوقَيْنِ لَا مَحَالَةَ أَنَّهُمْ : أَتَوْكَ غَيْرَ مَقْلَمِي الْأَظْفَارِ (٢)

ثم نجد زهيراً في معلقته بضرب فيها عن حب سلمى قاتلاً :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ : وَعَرَّيْ أَفْرَاسَ الصَّبَا وَرَوَّاجِلَهُ (٣)

وقد ركب البيت أصلاً من شطرين وردا في بيتين مختلفين في قصيدة طويلة لطيفيل الغنوى أستاذ أوس ، والتي يقول فيها طفيل :

صَحَا قَلْبُهُ وَأَقْصَرَ الْيَوْمُ بَاطِلُهُ : وَأَنْكَرَهُ مِمَّا اسْتَفْلَدَ حَلَالُهُ
بِرَبٍّ وَيَعْرِفَنَّ الْقَوَامَ وَشَيْمَتِي : وَأَنْكَرَنَّ زَيْغَ الرَّأْسِ وَالشَّيْبَ شَاوِلُهُ
وَكُنْتُ كَمَا يَعْلَمَنَّ وَالذَّهْرُ صَالِحٌ : كَصَدِيرِ الْيَمَانِي أَخْلَصَتْهُ صَافِلُهُ
وَأَصْبَحْتُ قَدْ عَنَيْتُ بِالْجَهْلِ أَهْلَهُ : وَعَرَّيْ أَفْرَاسَ الصَّبَا وَرَوَّاجِلَهُ (٤)

-
- ١- ديوان زهير - ط بيروت (١٩٧٠) ص ٣٥ - وشاكى السلاح أى شاكك السلاح
 - ٢- ديوان النابغة الذبياني - ط بيروت ١٩٦٣ ص ٥٩ / ٦٩ - وط محمد أبو الفضل ١٩٧٧ / ص ٥٦ وبنوقين حى من بنى أسد .
 - ٣- ديوان طفيل (ط لندن) ١٩٦٧ - ص ٤٧ / ٤٨ وبتحقيق د. محمد عبد القادر (بيروت ١٩٦٨) ص ٨٢ - وصحا قلبه أى ترك الصبا والهو - واستفلا استحدث من الشيب - وحلاله أزواجه - وأنكرت : أنكرت بباض الرأس - ويرين الحلال والقوام : الشطاط ، ولان حمن القوام أى حمن الشطاط - وزيف الرأس بباضه ، وكنت كما بطن ، شابا غضا أهتز كفى سيف يعانى - وعنيت لمت أهل الجهل فى جهلهم ، وهذا مثل .
 - ٤- ديوان طفيل الغنوى (ط لندن ١٩٦٧) ص ٤٧ / ٤٨ - وراجع " شعر طفيل " بتحقيق د. محمد عبد القادر - بيروت ١٩٦٨ ص ٨٢ - والشئيمة الطريفة - وكنت كما بطن ، أى كنت كما بطن شابا غضا ، أهتز كفى سيف يعانى ، وعنيت : أى لمت أهل الجهل فى جهلهم ، يقول : كنت ارتكب من الغزل والنسبا فى زمانه وعزّت الجهل أهله .

وفي البيت الأخير يقول : كنت ارتكبت من الغزل والصبا في زمانه ، وعيرت الجهل أهله ، وهذا كقول زهير :

وَأَقْصَرْتُ عَمَّا تَعْلَمِينَ وَمُسَدَّدْتُ : عَلَى سَبِيلِ قَصْدِ السَّبِيلِ مَعَالِيهِ (١)

يريد كلفت عما عهدتني عليه من الباطل والصبا - والمعادل جمع معادل وهو كل ما عدل فيه عن القصد ، يعني أن معادلة التي كان يعدل فيها عن قصد السبيل قد سددت عليه ، أي أنه كان يعدل عن طريق الصواب إلى طريق الصبا واللهو ، ثم كف عن ذلك لما ذهب شبابه ، ووعظه شبیه ، فرجع إلى طريق الحق .

نعوذ فنقول : لقد تأثر زهير في بيته (صحا القلب عن سلمى) بطفيل ، فالبيت ليس لزهير بقدر ما هو مأخوذ من طفيل ، ولم يدرك أحد من الباحثين من قبل ذلك ، وترجع أهمية هذا الكشف - ان صح التعبير - إلى أن البلاغيين تناولوا بيت زهير في أكثر من موضع صدد حديثهم عن الاستعارة وأقسامها ، وعنوا به عنابة شديدة ، وجعلوه عمدة حديثهم عن الاستعارة " الخاصة " ولم يشر أحد منهم أن البيت ليس لزهير ، إنما هو في الحقيقة لطفيل وقد ركب شطره الأول من بيت لطفيل وشطره الثاني من بيت آخر لطفيل .

وفي القصيدة التي يمدح فيها " زهير " قوم " سنان بن أبي حارثة المرى " والتي يقول فيها :

إِذَا فَرَعُوا طَارُوا إِلَى مُسْتَفِيهِمْ : طَوَالَ الرِّمَاحِ لَا ضِعَافَ وَلَا عَزَلَ
بَحِيلٍ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَقْرَبَيَّةٌ : جَدِيرُونَ يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا فَيَمْتَعُوا (٢)

بأخذ زهير المعنى السابق ، وكذا الاستعارة من قول لطفيل الغنوى في مدح بنى الحارث بن كعب ، فيقول :

أَنْسَ إِذَا مَا أَنْكَرَ الْقَلْبَ أَهْلَهُ : حَمَوْا جَارَهُمْ مِنْ كُلِّ شَنْعَاءٍ مَضْلِعٍ
وَإِنْ شَلَّتِ الْأَحْيَاءُ بَاتَ نَوِيهِمْ : عَلَى خَيْرِ حَالٍ أَمِنَّا لَمْ يَكْزَعْ
فَلَنْ فَرَعُوا طَارُوا إِلَى كُلِّ سَابِغٍ : شَوِيذُ الْفَصِيرَى مَبَاغٍ الضِّلَعِ جَرَشِعٍ (٣)

١- شعر زهير (ط الأعلام) ق ٣ / ص ٤٥

٢- ديوان زهير (ط بيروت / ص ٢٧ و ط العلم ق ٢ / ص ٣٥

٣- ديوان لطفيل / ص ٢٩ - والقصيرى الجاتحة في الصور ، وقول ضلع الخلف ، والمباغ الطويل - والجُرَشِع : منتفخ الجنين

وأخر هذه العوامل ، المراجعة والتنقيح ، والتحريك والتصفية ، ويتمثل ذلك في التغيير في عناصر الإنتاج الفني بحيث نجد أن الذي يصل إلى القراء من هذا الإنتاج أو ذلك لا صلة له أبداً بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المسودة الأولى ، فالقسيمة التي تصل إلى أيدينا ما هي إلا ثمرة التعب ، والتحريك ، وهذا الجانب تميز به زهير ومدرسته ، وهذا مما يؤكد أيضاً ثقافة الشاعر وسعة أفقه ، وذكائه ، وإلا لما استطاع ذلك .

ومع أن كل إبداع فني يظهر فيه عامل التهذيب والمراجعة ، إلا أن القدماء خصوا وشخصوا به فن زهير وتلاميذ مدرسته دون غيرهم من الشعراء ، فلماذا يا ترى السبب في ذلك أنه التنقيح الدقيق المتأن الذي وصل إلى مستوى فني معين لم يصل إليه غيره ، لا في كميته ، ولا في مدته وطريقته ، مما جعل النقاد يلاحظونه بأذواقهم وطباعهم ، ولولا ذلك لما استرعى انتباههم ، ولما ميزوا هذا الشعر عن غيره من شعر سبق اتصف بصفة تلقائية عفوية مما أبان عنه " ابن رشيق " في نصه السابق ، ولولا ذلك لما وصف " الأصمعي " زهيراً وتلاميذه بأنهم عبيد الشعر ، بمعنى أن الشعر استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم حتى ينتهي إلى الإجادة بعد البحث والدرس ، وبعد التحقيق والتمحيص ، وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد وإسقاط الرديء ، ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه ، والشاعر حينئذ هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره ، وهو ناقد فنه قبل أن ينفده غيره .

إن مصطلح عبيد الشعر لا يزال يحتاج منا إلى أن نلقى عليه مزيداً من الضوء لتوضيح طبيعة هذه الصنعة ، وهذا التنقيح الذي لفت أنظار النقاد القدامى في شعر هذه المدرسة .

ولعل عبارة " الأصمعي " ذات مغزى مهم ، إذ إنها على حد قول الدكتور^١ سيد حنفى حسنين لا تدل على مبلغ الجهد الذي يبذله شاعر المدرسة في نظم شعره وحسب ، وإنما تدل أيضاً على إدراك الشاعر لقيمة الجهد الفني وأثره في اكتمال الصياغة الفنية ، وإدراكه أيضاً للمسؤولية التي يتطلبها الفن ، إنها مسئولية نابعة من نفسه وروحه ومن داخل إرادته .

من هنا أستطيع القول مضيفاً إلى ماسبق بيانه تعليقا على نص " ابن رشيق " (١) السابق : إن الذي ميز هذه الصنعة ملابساً الطبع لها ، ملابساً تموها وتخفيها فيما يجعلها إلهاماً شعرياً ، حتى لتغفل عنها العين البصيرة ، وحتى ليجد الناظر في الشعر نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجماله دون تنبيه إلى الوجوه المسيبة لهذا

الإحساس ، أو بعبارة أخرى هو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل .

وبمعنى آخر : إذا كان القسم الأول فيما أوضحه " ابن رشيق " من أنواع الصنعة في الشعر قوامه صنعة غوية تلقائية ، إلا أنني أريد أن أوضح أن صنعة هذه المدرسة جمعت بين الصنعة التلقائية الغوية ، صنعة الطبع غير المتعمدة ، ثم زيد عليها التنقيح والتحكك ، مع ملاحظة أن هذا التنقيح لم يزل مرتبطاً بالطبع والشاعرية ، والاستعداد الشخصي ، لذلك فإن شعر هذه المدرسة ليس كالشعر المكلف الذي ظهر على أيدي بعض الشعراء في العصر العباسي مثلاً ، وإنما يقتصر تكلفه على أن النقاد يحسون مبلغ العناية التي رعاها الشاعر في نظم قصيدته ، حتى أنهم لا يجدون فرقاً بينها وبين الشعر المطبوع ، وها هوذا السبب الذي لفت نظر النقاد من أمثال " الأصمعي " وابن رشيق وغيرهم تجاه شعراء هذه المدرسة ، قرأوا عمقا في الشاعرية والطبع ، وعمقا في الجهد والضمي ، ومشقة في التقويم والاختيار فميزوا شعراء هذه المدرسة بما هو عليه شعرهم . (١)

لقد ملك الشعر أعة هؤلاء الشعراء ، قبل أن يملكوها هم أعتته ، وها هو ذا الذي دفع باحثاً عظيماً مثل الدكتور طه حسين إلى أن يقول : " إنما أحب الحطينة ياسيدي لأنه عيب من عيب الشعر لا سيد من ساداته ، فليس أبغض إلى ولا أثقل على من هؤلاء الذين يؤثرون أنفسهم ، ويزعمون لها القوة والتفوق ، ويتحكمون في الفن كأنهم قد ملكوا أعتته وهم لا يتحرجون من أن يقولوا ذلك ويجهروا به ، أليس من القول المستفيض في أحاديث الناس حين يتكلمون ، وفي رسائلهم حين يكتبون ، وفي تقديمهم وتقريضهم حين ينقدون ويقرطون ، أن فلانا قد ملك أعة البيان ؟ فإني أبغض هذا الذي يملك أعة البيان ، وأزع أنه إن كان صادقاً فيبانه أكذب البيان وأدبه أسخف الأدب ، وهو لا يعدو أن يكون مشعوذاً متكثراً ، يقول عن غير علم ، ويصدر عن هذه الطبيعة السهلة التي لا تكلف صاحبها جهداً ولا عناء ، ولا تحمله مشقة ولا نصيباً ، وإنما تستجيب له كلما دعاها وتدفعه الانتاج دون أن يسألها الانتاج ، فهي خليفة أن تغريه وتغويه ، وإن تخدعه عن نفسه ، وتخدع الناس عنه ، وإن تخيل إليه أن سهولة انتاجه أية من آيات الخصب ، ومظهر من مظاهر الثروة والفنى ، على حين أنها ليست في أكبر الظن إلا أية من آيات الثثرة ، إنما الأديب عندي هو الذي يصنع أدبه ، ويعمله عملاً ، ويتبهاً له ، فيطيل التهبؤ ، ويفكر فيه فيمعن التفكير ، ويتكلف لذلك من الجهد والمشقة ما يضمنه ويعنيه ، فيوفق حيناً ، ويخطئه أحياناً التوفيق ، ويشقى بما يلقي من الجهد والكد وينعم بما يتاح له من الإصابة والتوفيق ، هذا الشاعر الذي يغترف من بحر لا يعجبني ، لأنه قد يغترف فيصيب الجيد ، ويصيب الرديء ، ولأنه حين يغترف من بحر لا يعدو أن يكون أداة يعيث بها شيطان الشعر ، فينطقها بما يشاء كما يشاء ، لا متخيلاً ولا مجوداً ، أما الشاعر الذي ينحت من صخر فهو الذي يعجبني ويرضي ، لأنه لا يقول الشعر ، وإنما يعمل

١- انظر ما كتبه الدكتور سيد حنفى في كتابه (الشعر الجاهلى) عن الصنعة التلقائية .

، ولأن الشعر لا يصدر عن طبيعه وحده ، وإنما يصدر عن طبيعه ، وعقله وإرادته .
(١)

ولعل هذا النص مع طوله وأهميته يدفعنا إلى القول بأن هؤلاء قد استغرقوا في ملاحظة المواد والمواقف الموضوعية وانفعلوا بها ، ولطالما انشغل خيالهم باعادة تركيب وصياغة ما سبق لهم رؤيته وسماعه من خلال نضج لا شعورى سبق إنتاجهم الابداعى مما يحذونا بنا الى القول بأن الانفعال الممثل للوثير ، بل الانطلاق الفجائى التلقائى لا يتهىأ بحق الا لأولئك الذين انغمسوا فى خبرات المواقف الموضوعية ، والذين استغرقوا فى ملاحظة المواد المترابطة والذين انشغل خيالهم بصنع العلاقات اللغوية والصور ، بحيث لا تصبح التلقائية أمرا عفويا ، بل أن هناك جهدا بذله الشاعر فى سبيل الولوج الى عالمه الشعري قبل تنفيذه وبعده ، لذلك فأنى أرى أن التلقائية ان وسم بها الشعر الجيد ما هى الا ثمرة لفترات طويلة من النشاط الذهني والانفعالي ، لأنه لا بد للنضج الشعوري من أن يسبق الإنتاج الابداعي ، بحيث يصدر هذا الشعر أو ذاك عن طبع الشاعر وعقله ، وإرادته ، فالشاعر الحق الذى لا يصدر عن طبيعه وحده ، وإنما هو الذى يشعر بأنه يريد ، وبأنه لا يقول ولا يعمل إلا حينما يريد .

إن هذا الذى نقوله نجد صداه فى كلام الدكتور طه حسين الذى يقول :

" وهذا الحطينة الذى يتحدث عن نفسه لأنه كان يعوى فى أثر القوافي كما يعوى الفصل ، والذى يقول عنه الأصمعي : " إنه كان من عبيد الشعر " أحب الى ألف مرة ومرة من هؤلاء الشعراء الذين تنهال عليهم القوافي انهيالا ، وينثال عليهم الكلام انتيالا ، وتواتيهم المعاني والألفاظ دون أن يطلبوها أو يلحوا عليها فى الطلب ، وهو أحب إلى ألف مرة من هؤلاء الشعراء الأحرار الذين يتصرفون فى القول ، كما يتصرف المالك فى ملكه ، دون أن يتصرف القول فيهم قليلا أو كثيرا ، إذ لا أخاف أحدا على الأدب كما أخاف هؤلاء الأدباء المطبوعين ، وهؤلاء الشعراء الموهوبين الذين يرسلون أنفسهم على سجيئتها ، ثم يفرضون علينا ما تجرى بها المسنتهم ، وتجيش به نفوسهم من الجيد والردىء على أنه عفو الخاطر ، ونتاج البديهة ، قد يرى من التكلف ، وسلم من التصنع ، وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع كما أفهمه أنا ، وكما فهمه الحطينة وأمثاله ، ليس مطبوعا ولا مرسلنا نفسه على سجيئتها ، كلا ، إنما هو مطبوع ، ولكن لأنه يريد أن يكون مطبوعا ، وهو مرسل نفسه على سجيئتها منتويا إلى الإجابة والاجتهاد الطويل فى اختيار الجيد وإسقاط ما عداه بعد البحث والدرس ، وبعد التحقيق والتحصيص ، وهو ملزم للأصمعي وأشباه الأصمعي أن يبرنوا شعره من العيب ، ويرفعوه عن كل ابتذال . (٢)

١- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (ج ١) / (ط ٩) / ص ١٣٨

٢- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (ج ١) / (ط ٩) / ص ١٣٨

لقد أحس هؤلاء أنفسهم بمسئوليتهم تجاه الشعر الذى استعبدهم فبدأوا يرسمون اتجاهها محدداً فى نظمهم ، ذلك الاتجاه الذى نراه يتطور فيما بعد ليكون هو الطابع الأم لصنعة الشعر العربى ، يقول الحطينة فيما يمثل مذهب ، ومذهب أستاذه وأصحابه اصدق تمثيل وأنفعه :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سَلَمُهُ : إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِى لَا يَعْلَمُهُ
زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضْبِضِ قَدَمُهُ : وَالشَّعْرُ لَا يَسْطِيعُهُ مَنْ يُظْلِمُهُ
يُرِيدُ أَنْ يَغْسِرِيَهُ فَيُعْجِمُهُ : مَنْ يَسِمُ الْأَعْلَى يَبْقَى مِسْمَهُ (١)

هذا ما يتصل بفن زهير وتطوره وخصائصه ، مما انعكس على تلاميذه واستخدامهم أساليبهم فى الشعر ، أما مظاهر هذه الصنعة مما يؤكد ما قلناه ، فيتصل بأمور ونزعات كثيرة ، منها ما يتصل بالنزعة العقلية ، والأخلاقية ، أو اللغوية وأخيراً النزعة البيانية ، فيما ذهب إليه الدكتور سيد حنفى حسنين فى كتابه عن الشعر الجاهلى ، وما يهمنى هنا هى " النزعة البيانية " ويهمنى منها التصور " الاستعارى " وهو اللون البلاغى الغالب على شعره ، مما أصبح سمة لتلاميذه فيما بعد ، وإن لم يبلغوا فيها كما وكيفا مبلغ ما وصل اليه هو ، الاستعارة هى التى تهمنى - خاصة - لأنها موضوع درسنا الرئيسى .

ومجمل القول : إن زهيراً استطاع بوساطة هذه النزعة البيانية أن يتطور بالصورة الشعرية ، فبعدما نراها عند أساتذته ممن سبقوه تعتمد على التشبيه أصبحت تتعقد على يديه فتعتمد على الاستعارة ، بحيث غلبت هذه الأخيرة على شعره ، إنه التطور من البسيط إلى المعقد ، إذا ما حرص الشاعر على هذا التطور وفكر ودبر ، وهذه طبيعة الأشياء ، إذ إن التشبيه لا يحتاج فى بنائه إلى العملية العقلية التى يحتاجها بناء الاستعارة ، فالاستعارة تتطلب مجهوداً عقلياً بالإضافة إلى حس ناضج وتصور سليم للأشياء والعلاقات فيما بينها ، وهذا كله لا يتأتى إلا بتوفر الخيال الخصب الذى يحيط الصورة بإطار منمق ، ولذا يصح لنا أن نقول مع الدكتور سيد حنفى حسنين ، إن النزعة العقلية عند زهير لم يشعبها سوى " الاستعارة " التى هى ولبدة هذا الحس المرفه والتأمل الواعى لشئون الحياة وأحداثها إلى نزعة أخلاقية تكاد تميز زهيراً عن غيره من الشعراء .

بعد ذلك يأتى دور استقراء أمثلة الاستعارة عند " زهير " ومهمتنا هنا ليست القيام بعمل حصر شامل لها عنده أو عند غيره من تلاميذ مدرسته ، وإنما تكفيها النماذج التى تسهم فى بيان طبيعة هذه الاستعارة ، وما لها من خصائص ومميزات فى إطار

١- الدكتور طه حسين : حديث الأربعاء (ج ١ / ط ٩) ص ١٢٨

هذه النزعة البيانية التي شملت شعره وشعر تلاميذ مدرسته مؤكدين ما سبق أن قلناه عنها .

وأول ما يصادفنا من النماذج والأمثلة ، قول " زهير " في لأمتيه التي يمدح فيها حصن بن حذيفة حيث يقول :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بِأُخْلُهُ : وَعَرَى الْفَرَّاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجِلُهُ
وَأَقْصَرْتُ عَمَّا تَعْلَمِينَ وَسَيِّدْتُ : عَلَى سِوَى قَصْدِ السَّبِيلِ مَعَالِلُهُ
وَقَالَ الْعَذَارَى إِنَّمَا أَنْتَ عَمْنَا : وَكَانَ الشَّبَابُ كَالْخَلِيطِ نُزْائِلُهُ
فَأَصْبَحْتُ مَا يَعْرفُنَ إِلَّا خَلِيقَتِي : وَالْأَسْوَدُ الرَّأْسِ وَالشَّيْبُ مُثْلُهُ (١)

والأبيات كما نرى تتضمن شعورًا بالحسرة على انقضاء الشباب ، وهو شعور لا يستطيع أن يدركه إلا من ولي شبابه أو أخذ يولى .

لقد تعودنا أن نعرف التسيب في الشعر الجاهلي من خلال ما يديه الشاعر من حرقه الحب ولوا عجه إلا أننا هنا أمام نسيب يختلف عن ذلك ، أنه أقرب إلى أن يكون إضرابا عن الحب ووداعا له ، إن السبب في ذلك لم يكن بعد الحبيبة ، أو تدلها ، أو رحيلها ، بل هو رحيل الشباب نفسه ، من هنا تبدأ الاستعارة تستمد قواها الحقيقية ، وتأخذ من معين نفس الشاعر لتصب في مضاعرة سولا شامرا من الإحياءات ، وتصل بيننا وبينها بخيط فيه تذبذبات الخيال وتيارات النفس .

نعم ان زهير لم يعد الآن شابا ، لقد صار شيخا هرمًا ، تلك حقيقة نفسية ، خالجت نفس الشاعر ، وأراد أن يبسطها لنا ، فبالأمس كان ذا شعر أسود واليوم شمل الشيب رأسه ، وكان بالأمس يداعب الفتيات ويداعبه ، أما اليوم أصبح ينكرنه ولا يعرفه من جراء ما بدلت فيه الأيام ، وغيرت من ملامحه السنون ، بالأمس عاملته العذارى معاملة شاب يناظرهن في الشباب ، بكل ما في هذه المعاملة من ألفة ومودة ، ومرح ومساواة ، وعدم تحرج ، أما الآن فهن يتأدين في مخاطبته ويبدن الرزاة أمامه ، ولا يخاطبونه إلا بقولهن : " يا عم زهير " وقوله : " كالخريط " جعل الشباب حين ولي وفارق ، بمنزلة الخريط المفارق ، والخريط : المصاحب المخالط ، والمزاولة هنا بمعنى المفارقة .

كم كان يرغب في أن يعود إلى سيرته الأولى معهن ، ذلك ما يشعر به لفظ (إنما) ، ولكنهن سرعان ما يردنه إلى وعيه ويذكرنه بأنه (عَمْنُ) من أجل ذلك أعلن في

١- ديوان زهير (ط بيروت) ١٩٧١ / ٤٦ / ٤٧ و ط الأعلام الشفمري ق ٣ ص ٤٥ / ٤٦

مرارة قوية في بداية أبياته أن قلبه قد صحا عن سلمى ، وكان فترة حبها السابق ، لم تكن الا سكره أو غيبوبة أفاق منها الآن ، وعاد إلى كامل صحوه ، ولقد أكد هذا الادعاء بقوله : (وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ) ، فكل ما كان فيه في شبابه من أمور الحب وغوايات الصبا والمتعة قد كف عنه الآن .

وكانه يقول لها : كفت عما عهدتني عليه من الصبا والباطل ، لما ذهب شبابي ووعظني شيبى ، وسددت على معادل كنت أعدل فيها من الباطل (والمعادل جمع معدل ، وهو كل ما عدل فيه عن القصد) أى أن معادله التى كان يعدل فيها عن قصد السبيل سدنت عليه ، فرجع إلى طريق الحق والصواب ، وسوى هنا بمعنى (عن) ، وهى متعلقة بالمعادل ، والتقدير : سدنت على معادل الصبا وجوره عن قصد السبيل .

لم يكتف زهير بذلك ، ولكنه يزيد ادعاءه توكيدا باستعارته النادرة الغريبة الطريفة فى قوله : (وَعَرَّى أَفْرَاسَ الصَّبَا وَرَوَّاحِلَهُ) ، فقد أراد على طريقته الخاصة أن يعبر عن كف قلبه عن حب سلمى ، فذهب بتخيل ، وبعد خياله فإذا هو بتصور أسباب حبه وصبوته التى كان دائما يلزمها أفراسا ورواحل يركبها إلى صاحبتة ، وكان طريقته اليها مشغولا دائما بهذه الرواحل والأفراس ، وقد انتهى اليوم كل شيء ، فقد انصرف عن سلمى وحبا ، ولم تعد تشغله أسباب صبوته القديمة .

وبمعنى آخر : فقد جعل للصبا خيولا ، وإبلا وركائب (على سبيل الاستعارة المكنية بلغة البلاغين) كان يركبها اليه ، أما الآن فقد عريت هذه الخيول والإبل ، إلا أن سروجها ، ورجالها طرحت عنها ، وبقيت عارية ظهورها لا تركب ، وليس الأمر خاصا بالأفراس ، إنه لم يعد يذهب الى متع الصبا تلك على حصان ، ولا على جمل ، انه بسلك الآن صراطا مستقيما ، بعد أن فقد قوة الشباب وجلده ، انه يؤكد ذلك عندما نراه يكرر كلمة (أقصر) مرتين فى بيتين متواليين ، أقصر عن ماذا ؟؟ ، أقصر عن كثير مما حدث ، إنها أمور كثيرة قد حدثت لا يليق ذكرها الآن مع جلال الشيخوخة ، لا يعلمها سوى " سلمى " .

إنه الرمز الخفيف الذى لا يخلو من تهكم على نفسه ، ولا يخلو من لوعة على مافات ، وبكاء على ما انصرم وانقضى من ملذات الشباب ، إنه الرمز بما يوحى به ، ذلك الذى يربض وراء قوله : " عما " ، ولنا أن نتخيل ونطلق عنان الخيال والتصور والتوقع لما يمكن أن يحدث بين زهير وسلمى أو بينه وبين غيرها .

ويطرق الذهن إلى سؤال مهم ، وهو : أين مكان الاستعارة بين هذا كله ؟ إنها فى المقدمة شحنة عاطفية تتركز فى بداية الأبيات ، وتتبلور فى شيء من التعقيد

والغريبة ، والخصوصية الطريفة لتوانم حركة النفس عندما يبدأ الشاعر في الحديث عما أصابه بحيث أضحت الاستعارة في الأبيات تمثل قمة هرمية بالغة التركيز ، تتلاقى متألّفة متحدة متناسقة مع ما جاء بعدها من تفصيلات بحيث نحس أن الشاعر غير عن مراده بأقصى ما يمكن التعبير عنه من صور ومشاهد عن طريق الاستعارة التي استطاعت بدورها كما قلنا أن ترتبط بمساقها لتعبر عن الموقف العام للشاعر ، إن الذي حدد إمكانات هذه الاستعارة هو سياقها ، ولعل خير محاولة لفهم المعنى في الصورة - أي صورة - هي محاولة (أيفور ريتشاردز) حين قال :

" إن معنى الكلمة هو مجموعة من الإمكانيات تغذى وتتغذى بإمكانات أخرى " (١)

ومن قبله أعلن عبد القاهر في صراحة قائلا : " إن في الاستعارة ما لا يمكن بياته الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته " (٢) وهذا معناه أن الشاعر هنا يستخدم الاستعارة لدلالات معينة بحيث تتجاوز الاستعارة الدلالات الموجودة في اللغة الحرفية ، ولولا ذلك لما كانت حاجة الشاعر إليها ، ولما تجسم الشعراء مشقة الاستعارة للعبارة عما يحسون .

الاستعارة هنا استخدمها زهير بنية ومفتاحا مهما لشعره ، عن طريقه ندخل إلى شعاب نفسه وما تحمله بين طياتها ، لقد استخدم الشاعر تعرية الأفراس سبيلا إلى ترك ملاهى الصبا وشقاوة الشباب .

إن ذلك أكسب المشبه به بعدا شعوريا وانفعاليا ، اتصل بنفسه وبأعماقه ، ولولا أن ثمة صلة شعورية أصلا بين المستعار والمستعار له لما عثرنا على أدنى دلالة للاستعارة ، إن هذا لم يكن ليحدث لولا نضوج خيال الشاعر واكتماله ، وتبعاً لذلك أضحت الاستعارة عنده وسيلة من وسائل الإدراك الجمالي ، يستخدمها عن هدف وقصد ، لا يستخدمها تحسينا للأسلوب أو تزويقاً له فحسب ، إنه يأخذها من النيق البعيد ، لذلك فالهدف إليها والقصد متعمد ، لم تكن قريبة سهلة المنال، ومع بعد تصور الشاعر وغاية استعارته يستوقف المتذوق لها مشاعره ، ليحاول تأملها وتخليها ، كما استوقف زهير نفسه أمام استعارته يعبر بها عن معانيه النفسية ، ويحكم الربط بين طرفيها ، فإذا بنا بعد فترة تأمل وتخيل نحس بعذوبتها ، ونشعر مع هذه العذوبة بأن الشاعر قد تأنى وعانى في سبيل إبداعها ، ولم تكن مزورة عن طبعه ، أو مالت عن فطرته .

لذلك فلا نعتقد أن زهيراً اندفع مع سجيته بالقدر الذي تدخلت فيه إرادته التي صقلت

١ - مبادئ النقد الأدبي

٢ - الدلائل / ١٠٠

صوره وتعهدتها ، فافتن في التصرف فيها ، وصياغتها ، وعلى ذلك نستطيع القول بأن زهير لم يختر الاستعارة عبثاً ، وإنما تحسس مواقعها في النفس .

وبمعنى آخر : إنها الإرادة المحفوفة بالفن والموهبة الممتازة بالطبع والتربية الأدبية التي تربي عليها منذ النشأة ، أن ذلك يبدو جلياً لنا في أن مثل هذه الاستعارة السابقة وغيرها لا يمكن أن تتصور مجزأة مفككة ، أي أننا لا نستطيع أن نحلها إلى أجزائها التي تألفت منها ، إنما إذا فعلنا ذلك فقد أفقدناها قيمتها الفنية ، أن مخيلة الشاعر بنتها دفعة واحدة ، ولم يكن إبداعها خاضعاً لمرحلتين متباينتين ، لذلك فطرقاها متداخلان ، وهذا ما ذهب إليه شيخ البلاغة عبد القاهر حينما قال - وحسبما ذكرنا في السابق - أن الاستعارة أحياناً لا يمكن حلها إلى أجزائها التي تكونت منها ، وضرب باستعارة زهير السابقة مثلاً على ما قال ، وتقرير عبد القاهر صعوبة حل الاستعارة يفيدنا بأن هناك أنواعاً من النسب والألفاظ لا يعين على تحقيقها والتأليف فيما بينها إلا ما يتوافر في الشاعر أو الأديب من صدق الرؤية ، وصحة الإدراك ، ونفاذ التأمل ، ولولا أن شاعرنا تأمل أعصاق نفسه واعترف منها لما استطعنا أن نستمتع معه بهذا الخيال الجميل ، إنما إذا قرأنا أبيات زهير نلاحظ الفرق الشاسع والبعيد مثلاً بين صحوه القلب عن ذكر سلمى عند " زهير " وصحوه القلب عند ذكر " أم عمرو " عند " أوس " ، يقول أوس عن صحوه قلبه التي ارتضاها :

صَحَا قَلْبِي عَنْ سَكْرِهِ فَتَأَمَّلَا : وَكَانَ يَنْكَرِي أَمْ عَمْرُو مَوْكَلَا

والبيت يشهد باستعارة زهير لتكوين لغوى بما يحمل من أسلوب بيتاني من " أوس " ، ولكن ثمة فارقاً بين الصورة البيانية في داخل بيت زهير ، وبينها في بيت أوس ، إنه الفرق في الجهد ، وعمق الشعور ، لذإننا لا نغلو إذا قلنا : إن زهيراً كان شاعراً مصوراً ، وأن التصوير أساس فنه ، إن عقله إذ يلتقط المشابهات ، ليس آلة فوتوغرافية ، إنما هو آلة خالقة ، تفكر في الأشياء من خلال أشياء أخرى ، فتعتقد مشابهات ومشاكلات لا تلبث أن تتمثل فيما يقع تحت حمسها أطيافاً تترأى واضحة مشعور بها .

وما هو " زهير " يتحدث عن معلقته عن الحرب ومساوئها ، تلك التي نشبت بين " عيس " و " ذيبان " ، قبل الصلح ، قلنا :

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَلَقِيتُمْ : وَمَا هُوَ عَنِهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرْجَمِ
مَنْ تَبَعُوهَا تَبَعُوهَا بِمِيمَةٍ : وَتَضَرُّ إِذَا صَرِيَتْ مُوَاهَا فَتَضَرُّ
فَتَعْرَكُكُمْ عَرَاكُ الرَّحَى بِثِقَالِهَا : وَتَلْفَحُ كِشَافًا ثُمَّ تَنْتَجِ فَتَنْتَجِمِ

فَتَنْتَجَ لَكُمْ غِلْمَانٌ أَشْبَاهُ كُلِّهِمْ : كَأَحْمَرٍ عَلَيْهِ ثُمَّ تَرْضَعُ فَتَكْلِمُهُمْ

..... :

رَعَوْا ظِمَامَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرُدُهَا : غِلْمَانًا تَكْرَى بِالسَّلَاحِ وَبِالْدَمِّ

فَقَضَوْا مَنَابِياَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا : إِلَى كُلِّ مَسْتَوِيلٍ مَنُوكَاسِمٍ (١)

ولعلنا واجدون في هذه الأبيات ، كيف ازدهمت الاستعارات عند " زهير " وكلها صور مادية ، وهى ليست مترادفة ، وإنما هو يعمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها ، وتفاصيلها ، وكأنه يبحثها ويحققها ، إن هذا كله لا يلفتنا لأول وهلة ، وإنما الذى يلفتنا تلك الصور الغريبة القريبة التى صور فيها الحرب تطول ، وتدمر ، وتخرب ، وذلك من خلال أبيات قليلة ، مركزة المعانى ، مكتفة الصور .

وهذه الأبيات هى الأخرى تمثل جزءا من النزعة البيانية التى اتسم بها اتجاه زهير ومدرسته ، إنها من مقلته التى نظمها على أثر الحرب التى دارت رحاها كما قلنا بين عيس وذبيان ، والتى يمدح فيها الحارث بن عوف بن أبى حارثة ، وهرم بن سنان المربيين ، ويذكر سعيهما بالصلح بين عيس وذبيان . (٢) وفيها يحذر الفريقين من شر الخيانة واضمار الحرب ، وقد توسع فى وصفها ، وبيان نتائجها المشنومة ، ولكن ماذا عن الاستعارات فى الأبيات ، وماذا عن علاقتها بذلك كله ؟

١- مغلطات الزوزنى / مطبعة زهير / ١١٢ / ١١٣ - ١١٧

والأعلام الشنتمرى (ط دار الأفاق) بيروت / ١٨

والمترجم : الذى يرمج فيه بالقلنون ، وتبعثوها : تهيجوها - وتَصِيرُ : من ضرى الأسد إذا نهبا للفرسة

- واضرى : يرب وعود - وشَلَل الرعى : جادة أو فرش يهبط تحت الرعى ليلع عليه الطعن واللفاح - والفلح حمل الولد - والكشاف : أن تلقح الفمجة مرتين ، أو تحمل كل عام وذلك لوردا النتاج - والانتام : أن تلد الأنثى توأمين ، وامرأة منتام إذا كان دابها كذلك - وقضوا : من قضيت الشيء وقضيته إذا لقمته - وأحمر عاد : أراد به أحمر ثمود وهو قدار بن سالف عفر الناقة - والظوم : ما بين الشربتين - والخصر : من الفرة وهو أعظم شأنهم وتكرى : تشقى عليهم بالسلاح وبالدم ويرى البيت : (رَعَوْا ظِمَامَهُمْ) فى المغلطات على خلاف شعر زهير فى رواية (الأعلام الشنتمرى) :

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظِمَامِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا : غِلْمَانًا تَكْرَى بِالسَّلَاحِ وَبِالْدَمِّ

وهو مثل ضربه لمرهم أمرهم ، ثم وقوعهم فى الحرب

٢- راجع التفصيلات فى (شعر زهير) صنعة الأعلام الشنتمرى / بتحقيق د. فخر الدين قبادة منشورات دار الأفاق بيروت / ص ٨ قصيدة ١

الاستعارات هنا تتلاحق ، وتصنع بطريقة خاصة بارعة تؤكد نجاح الشاعر فى تجسيم صورة الحرب ، وإظهارها بمظهر منفرد .

وإن دعوة زهير إلى السلام فى هذه الأبيات ، لا شك فى إنها اتجاه أخلاقى عرف عنه ، وإن هذا الطابع الأخلاقى الذى اتصف به زهير ، وأخذ يدعو إليه واضح بين فى هذه الأبيات من ناحيتين : الأولى : دعوته إلى نبذ الحروب ومحاولته تشويه صورتها ، وبث الفزع والرعب من نتائجها ، والثانية : الدعوة إلى السلام ، وإظهار مدى ما سيتمتع به الفريقان لو أنهم استجابوا إلى هذه الدعوة التى تؤمن لهم حياة الاستقرار ودرء الفتنة .

هذه الدعوة المتصفة بالخلق الإنسانى لا بد أن يشوبها نوع من التأمل والتفكير ، فسوءات الحرب ، ومزايا السلام ، لا يظن إليها إلا إنسان متأمل مفكر ، وخاصة فى وقت كانت دواعى الحرب أقوى من أن تجعل إنسانا يفكر فى السلام ، والتفكير فى هذه الأبيات لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحثا ، إنما يتجه إلى الشعور والصور ، والخيال لينتزع منها ما يواكب هذا التفكير ، وذلك التأمل ، وما الذى يؤكد ويوضح هذا التفكير ، ويواكب هذه التأملات التى يقوم فيها الخيال بدور عميق سوى الاستعارة ، تتصل بالمعنى اتصالا مباشرا ، وتصبح مرآة رائعة جميلة لا معة له .

فالأحداث العامة تتغير ، وتتغير طبيعة التفكير فيها حين تخرج إلى عالم الشعر ، لأنها إذ ذاك تصبح مجرد عنصر من العناصر التى تتكون منها القصيدة ، عنصر يخضع مثل غيره من العناصر لقوانين الشعر التى هى أولا قوانين جمالية ، ولكى تتحول الأحداث العامة إلى شعر ينبغى لها أن تصبح رمزا لموقف إنسانى دائم (١)

ونعود فنقول :

الحقيقة أنها لم تكن استعارة واحدة ، بل عدة استعارات لجأ إليها الشاعر بكل طاقته التأملية والإبداعية والتخيلية موحدا بينها لتؤلف لحمة مستمرة تميز شخصيته الشعرية واللاشعورية ، مما يوحى بما فى داخل الشاعر من صراعات باطنية مندمجة فى بنيته العقلية .

إنها مجموعة من الصور الاستعارية تحتاج إلى تأمل شديد ، ومحاولة لفهم مرماها ، مما يبرهن على مبلغ الجهد والتأنى الذين بذلهما زهير من حيث الإغراب والتصوير ليصل إلى ما يهدف إليه كما ذكرت من إشاعة كراهية الحرب ، ودفع المتحاربين إلى الصلح ، من أجل ذلك نراه يحقق لنمائجه وصوره كل ما يمكنه من براعة ، وقدرة ، ويبدل فى سبيلها كل جهده ، وصنفته حتى إنه لجعلنا نصدق القدماء عندما يقولون : أنه كان يمكن فى عمل القصيدة حولا كاملا .

يقول زهير للمتقاتلين : ليست الحرب إلا ما عهدتموه ، وجر بتموه وما رستم كراهتها ، وما هذا الذى أقوله بحديث مرجم ، يرمج فيه بالظنون ، لأن هذا هو ما شهدت عليه الشواهد الصادقة من التجارب ، وليس من أحكام الظنون ، ولكى يحثهم زهير على التمسك بالصلح ، ويعلمهم سوء العاقبة للحرب ، استعار لشذتها ، وضراوتها النار ، تلك التى اذا حملوها على شدة الضرى زاد لهيبها واستعارها مما تكون عاقبتها الذم والخسران .

وبتعبير آخر يقول : إنكم اذا أوقدتم نار الحرب ذممتم ، ومتى أثرتموها ثارت ، وهيجتموها هاجت ، وفى هذا حث للمتخاصمين على التمسك بالصلح ، وبيان سوء عاقبة إيقاد نار الحرب .

إن زهير لم يقف عند حدود هذه الاستعارة التقليدية لذم الحرب ، بل جعلها مدخلا لتصوير أعمق ، واستعارات أبعد خيالاً ، فبدأ أولاً بتشبيه طريف دال حيث جعل افناء الحرب اياهم بمنزلة طحن الرحى الحب ، ومع ما فى هذا التشبيه من بساطة البيئة التى استقى منها صورته ، فإنه يحمل من مظاهر القوة ، والعنف ما يلائم فعل الحرب فى المتحاربين ، أو فيما نراه من الطحن الذى يحول الحب إلى قطع منكسرة ، بل الى ذرات مطايرة هنا وهناك ، ولم يقف الأمر عند هذا وحسب بل انه أورد قوله : (يثقالها) ، وهو من تمام الصورة وقوتها ، إذ لانه صَوَّرَ الرحى فى حال عمل واستعداد ، فالثقال ، وهى الخرقاة أو الجلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الطحين مختصة بتلك الحالة ، لأن الثقال لا يبسط إلا عند الطحن .

بعد ذلك تطالعنا استعارة أخرى ، فهذه الحرب تلقح فى السنة مرتين ، وتلد توامى شنوم ، إنه يجعل صنوف الشر تتولد من تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة من الأمهات ، ثم يبدو لنا عمق التصوير ، وبعد الخيال ، وطرافته عندما يبالغ فى وصف الحرب باستنباع الشرشين :

أحدهما : جعل إياها لا قحة كشافاً ، والآخر : اتامها ، ومعنى ذلك أن ما يولد من أبناء فى أثناء تلك الحرب ، كل واحد منهم يضاهى فى الشؤم عاقر الناقة ، ثم ان الحرب ترضعهم وتقطمهم ، أى تكون ولادتهم ونشؤهم فى الحروب فيصبحون مشافين على أباثهم ن أى يصبح هؤلاء الأولاد غلمان شؤم وشر ، انها صورة لم يألها الشعر الجاهلى من قبل .

وماذا قال عن نتائج الحرب أيضاً ؟

إنها تغلّ لكم ضرراً من الغلات لا تكون كغلة قرى أهل العراق المربحة ، إنها غلة فيها الموت والهلاك ، أى أن المنافع المتولدة من هذه الحروب التى استعار لنتائجها (الغلات) تربي على المنافع المتولدة عن غلات هذه القرى ، كل هذا حث منه إياهم

على الاعتصام بحبل الصلح ، وزجر عن الغدر بإيقاد نار الحرب في صدورهم باستمرار .

ولعله أراد أيضا بقوله : (فتَلَّ لكم) أن هذه الحرب ثقل لكم من الديات بدماء فتلاككم ، ما لا ثقل قرى بالعراق ، وهي ثقل الحب بالتفيز أو تقدر بالدرهم ، وإنما كان هذا كله منه تهكما واستهزاء بهم ، وحفا لهم كي يعتصموا بحبل الصلح .

ولم يكف زهير بهذه الصورة البعيدة القريبة في أن لبيان العواقب الوخيمة للحرب ، لكنه لجأ الى نوع من الاستعارة أكثر تعقيدا ، حيث شبه كف القوم عن القتال ، وإقلاعهم عن النزال مدة معلومة للاشتغال بالاستعداد له ، شبه ذلك برعى الإبل مدة معلومة ، ثم شبه معاودتهم وقائع الحرب مرة أخرى بورود الإبل المياه الكثيرة إذا حل الظما بعد الرعى (وقد ضرب الظم مثلا لما كانوا فيه من ترك الحرب) ، أي أنه جعل استعدادهم للحرب أولا ، ثم خوضهم غمراتها ، ثم إقلاعهم عنها زمانا ، ثم خوضهم إياها مرة أخرى بمنزلة رعى الإبل أولا ، ثم إيرادها موارد الماء ، ثم إصدارها لترعى مرة أخرى ، وهكذا يشبه تلك الحال بهذه ، إلا أن هذه الإبل عندما تعود لترعى ، لا ترعى إلا الكلأ الوخيم المستوبل ، أي سيء العاقبة الذي لا يستمر ، وهو مثل بضربه لإصدارهم وعودهم إلى كلأ وبيل أي الى حرب كرهية منفرة قاتلة ، أما إذا وردت الماء لم تجد إلا المياه التي تسيل بالدم والراح ، فالحرب بمنزلة الغمار ، أي الماء الكثير ، ولكنها تنشق عنهم باستعمال السلاح وسفك الدماء ، وهو مثل بضربه لشدة الحرب وغناها .

إنها صورة غريبة مركبة تصور حالا بأخرى ، لذلك فنحن أمام نوع فريد من أنواع الاستعارة عزيز وجوده في الشعر الجاهلي ، إنها الاستعارة التمثيلية (أو المجاز المركب) التي يؤخذ المعنى فيها من متعدد ، وهي أبعد منالا وأعز مطلبيا من غيرها ، وأن مثل هذه الاستعارات لا تصدر إلا عن تأمل وحس راقٍ وتفكير عميق ، وهذا التفكير كما قلنا في البداية لا يأخذ طابعا عقليا بحتا ، وإنما يختلط بالشعور ، وبالخيال ، وبإعمال النفس ، وعندما يختلط هذا التفكير بالانفعال والإحساس تتولد الاستعارة ، ويحكمها طابعان ، طابع عقلي وآخر شعوري ، الأول هو التحريك والصنعة ، والثاني هو الطبع والشاعرية الموهوبة ، لذا فصنعة زهير في هذه الاستعارات صنعة مطبوعة ، أجهد نفسه في حبكها ، وفي نسجها وسبكها ، حتى إننا لا نستطيع إلا أن نقول : إننا أمام زهير شاعر الجمال وشاعر الحقيقة ، إن هذه النزعة العقلية والأخلاقية التي اختلطت بالنزعة البيانية ، أو بعبارة أخرى التي لم تجد للتعبير عنها تعبيراً واضحاً مفهوما مؤثرا سوى الاستعارة التي يرسم من خلالها طريق الفضيلة ، إنما تصور مثلاً جيداً من أمثلة الشعر الجاهلي عندما انتهى الى صورة رفيعة للخير والحق والجمال ، وهل يمكن أن نتصور زهيراً محققاً هذه البراعة التي ظهرت لنا من خلال هذه الصورة الشعرية الناضجة بدون جهد عنيف كان يستنفذ منه أماداً طويلة من الزمن ؟

ولم لا يكون زهير رجلاً واقعياً من خلال تلك الصورة الاستعارية ؟ ، والواقعيون يعكسون همومهم وأحاسيسهم على صور الأشياء ، لقد جعل الشاعر صورته الاستعارية جزءاً من همومه ، وتعبيراً عن حزنه لما تصنعه الحرب من ويلات ، وبليجاز لم يجد زهير سوى الاستعارة أعز مطلب للتعبير عن نفسه الجياشة بالسلام ، المحبة للخير وحقق الدماء بين المتخاصمين .

لا أظن أن زهيراً قد قصد إلى هذا كله إلا لأنه جعل الاستعارة وسيطاً لبيان هذا التلازم وثيق الصلة بين نفس الشاعر العبقري وموضوعه ، واستغراق الحال التي يصفها لجماع قلبه ، أن هذا بدون شك يترك أثراً بعيد المدى في نفوسنا ، ولقد نجح الشاعر بالفعل في أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة هذه بأقصى ما يمكن التعبير عنه ، وبأعمق ما يمكن استخدامه من صور شعرية ، ولذا غدا شعره وهو على هذه الحال باباً كبيراً من أبواب السعادة ، لانه ما من شيء في هذه الحياة يسر لذاته أو يحزن لذاته ، وإنما تسر الأشياء أو تحزن بما تكسوها الخواطر من الهينات ، وتعيروها الأذهان من الصور .

لقد استطاع زهير بحق أن يثبت لنا بهذا الجهد الفني الاستعاري أن الشعر وحده كفيل بأن يبدي لنا الأشياء في الصورة التي ترضاها خواطرنا ، وتأتي بها أرواحنا ، لأنه بهذه الاستعارات ، وتلك الصور خالق الأجسام على المعاني النفسية ، وخالق الحلل على كل سائحة تمثل بين يديه .

إن هذه الاستعارات وتلك الصور وسائل اتخذها الشاعر للإخلاص للحقيقة كما تراها نفسه ، وكما تراها كل نفس ، لم يرض زهير بهذه الاستعارات ، وتلك الصور فئة خاصة يتملئها ، ويلتمس مواقع أهوانها العارضة ، فيكون التكلف الممقوت ، ويقطع الطبع ، لا إنه يشعر ويفكر بروح العواطف البشرية ، وهو يدافع عن الطبيعة البشرية ، ويصل الأواصر بين الجماعات الإنسانية ، لذا فقد أكد زهير بهذه الاستعارات أن الشعر توكيد للحياة ، حتى يعود أبداً مستقراً ، وعارضها مقيماً ، وحتى تكون النفوس مستريحة بعد القلق محوطة بالوفاء والحب والوئام ، وهذا جانب مهم من جوانب وظيفة الاستعارة في الشعر ، ومن هنا فقد استخدم زهير اللغة البيانية استخداماً مقصوداً ، وهو إذ يجهد نفسه في سبيل ذلك يؤكد حقيقة مهمة مؤداها أن هذا النوع من العبارة اللغوية لا يتأني إلا بعد مرور اللغة حقياً طوالاً في أطوار من النمو والاكتمال ، ترسب بها في النفس قيم خاصة تظل فيها مخزنة ثم تطفو على سطحها وقت الحاجة ، وما مقاييس الصناعة الفنية إلا مجموع ما تقضي إليه التجارب الأدبية ، يجمعها المتأخرون بعد استقرارها في آثار المتقدمين ، ومن هنا أثبت زهير أن الاستعارة ليست مجرد مظهر خارجي في الشعر الجاهلي ، وإنما لها دلالتها الرمزية والإيحائية ، ومنها نستطيع أن نستشف موقفه من الحياة ، لذلك حققت الاستعارة لديه الإحساس بالعصر ، وعكست روحه المساندة ، وأخلاقه وقيمه ،

ولولا ذلك لما هاجم الحرب وحذر من مصائبها وخطوبها ، بالإضافة إلى أن في ذلك وما يتبعه من أدوات وصور شعرية – وها هو ذا المهم – إدراكا من الشاعر للإنسانية وسليقتها ، ومن هنا فإن كل قصيدة أو مقطوعة شعرية تنفق إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر ، وان هذا الإحساس لن تكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من نسيج الاستعارات والصور والرموز ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، وبين العاطفة والصورة الشعرية .

لقد استطاعت استعارات زهير أن تحقق ذلك كله بفضل قوة الخيال فيها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل مقدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصر فنة لهذه التجربة التي أحس بها ، لذا ازدادت استعارات زهير وصوره البيانية صلة بنفسه . وإنه من خلال ذلك كله لمتصل ببنته ، لم يكن بعيدا عنها ، إن مواد استعاراته وصوره ، من الكلا والنوق ، والماء ، والنار ، والرعي ، والغلات ، والإصدار ، والإيراد ، وكلها صور " مادية " محسوسة ، من ذلك الوسط الذي ربي حسه وأثر فيه ، انتزعها من صميم البيئة ، وأحوال العصر ، وقد يكون من أبرز سمات الشعر الجاهلي عامة هذه الخصائص ، إلا أن زهيراً وشعراء مدرسته أبرزوا هذه الناحية حتى إنها جذبت نظر النقاد ، فوقفوا عندها ، وأخذوا يشخصون بها فنههم ، وبمعنى آخر ، إنها وإن كانت من مواد بناء الصورة الجاهلية الاستعارية عامة – على غرار ما سنرى في مباحث الفصول التالية – إلا أنها اتخذت على أيدي هؤلاء طابعاً متميزاً ، فقد رأينا كيف أن " زهيراً " صاغها صياغة خاصة ، وتصورها تصوراً معيناً ، وأبرزها إبرازاً مجسماً ومصوراً ، فيه العمق والحدق ممن لم نشهده بهذا القدر من العناية عند غيره من الشعراء الذين استخدموا المواد نفسها في فنههم الشعري ، مما يؤكد لنا صدقه وتفرد في فنه بذاتية لها خصوصيتها ، وبمعنى آخر ، إن فن زهير البياني لمثل واضح لحركة العقل الفريدة ، على مستوى من الشمول والسعة ، يسمح للفاحص المدقق بأن يشعر بالانتماء الشامل العميق بين صورته وهو أحد السمات المميزة لحركة الصور الخلاقة ، وقد تم الاندماج والتوحد بين أعلى مراتب الارتباط الشامل والكامل ومن هنا استطاعت الاستعارة بحق وصدق أن تخدم قضية السلام التي طالما اعتنقها ، وأحبها وعبر عنها زهير حتى في شعره الذي يحكى قصص صيده ، فالصائد مخفق باستمرار ، أما لأن المهم أخطأ الحيوان ، أو لأن الحيوان كان أسرع من الصائد ، فاستطاع الهروب (١) . وفي هذه دلالة على تعاطف الشاعر مع الحيوان أو الطير ، تعاطفاً يبرز في وضوح نزوعه الفعلي إلى السلام ، والتغنى بحقن الدماء بين المتقاتلين ، بما يشهد بصدق فيما مر بنا من صور

١- انظر حديثه عن الصيد في المعلقة نفسها

حققت الغرض نفسه . وهكذا نرى زهيراً يطور فن الشعرى دوماً ، ويحاول أن يستفيد من التقاليد الفنية التي سبقته سواء كان ذلك مما استقاها من أوس استاذة أو مما سمعه من غيره .
إننا نزداد تأكيداً واقتناعاً بأن زهيراً شاعر الاستعارة حقاً عندما نطالعها من خلال تلك الأبيات الأخرى من قصيدة يمدح فيها " سنان بن حارثة المري " الذي يقول في قومه :

إِذَا فَرَعُوا طَارُوا إِلَى مَسْتَقِيمِهِمْ : طَوَالَ الرِّمَاحِ لَا ضِعَافٌ وَلَا عَزَلُ
يَحِيلُ عَلَيْهَا جَنَّةٌ عَقَرِيَّةٌ : جَدِيرُونَ يَوْمًا أَنْ يَنَالُوا فَيَمَسَّتَعَلُوا
وَأِنْ يَقْتُلُوا فَيَسْتَقِي بِدِمَائِهِمْ : وَكَانُوا فَيَمًا مِنْ مَنَابِهِمُ الْقَتْلُ
عَلَيْهَا أَسْوَدُ ضَارِيَاتٍ لِبُوسِهِمْ : سَوَابِغُ بِيضٍ ، لَا تَخْرُقُهَا النَّبْلُ
إِذَا لَقِجَتْ حَرْبٌ عَوَانُ مَضِرَّةٌ : ضُرُوسٌ تَهْرُ النَّاسُ أَثْيَابَهَا عَصْلُ
قَضَائِعِيَّةٌ ، أَوْ أَخْتَهَا ، مُضَرِّيَّةٌ : يُحَرِّقُ فِي حَافَاتِهَا ، الْحَطَبُ الْجَزْلُ
تَجِدُهُمْ عَلَى مَا خَلَّتْ ، هُمْ إِزَاءَهَا : وَإِنْ أَفْسَدَ الْمَالُ الْجَمَاعَاتُ وَالْأَزْلُ
يَحْشَوْنَهَا بِالْمُسْرِفِيَّةِ وَالْقَنَا : وَفَتَيَانِ صِنِّي ، لَا ضِعَافٌ وَلَا تَكْلُ
تَهَامُونَ ، نَجْدِيُونَ ، كَيْدًا وَتَجَعَةً : لِكُلِّ النَّاسِ مِنْ وَقَائِعِهِمْ سَجْلُ (١) .

١ - شعر زهير (صنمه الأعلام الشنمري) / ص ٣٦/٣٧ .
وإذا فرعوا : أي أغاثوا مستصرخا مستغيثا بهم . وقوله : طولال الرماح . كني بطول الرماح عن شدة بأسهم .
لأن الرمح الطويل الكامل . لا يكاد يستعمله إلا كامل الخلق شديد القوة . والعزل : جمع أعزل . وهو الذي لا سلاح له .
عليها جنة : أي عليها رجال . مثل الجن في الخبيث . والدماه . والنفوذ فيما حاولوا - وصغر : أرض . إذا أرادت العرب المبالغة في وصف شيء قالت : هو عبقري - وجديرون : أي خليقون مستحقون لأن ينالوا ما طلبوا .
ومعنى يستعلوا : يظفرون ويطغون على العدو .
وقوله : فيشتقي بجماعهم أي هم أشراف فإذا قتلوا رضي القتل بهم وشفي نفسه بجماعهم . وراي أنه قد أدرك ثاره بهم . وقوله : من منابهم القتل : أي هم أهل حروب . فلا يموتون في فرشهم خائف أنوفهم .
عليها أسود : يعني على الخيل الرجال كالأسود الضاريات . واللبيوس ما يلبسه الإنسان . وهو فعول في تأويل مفعول واراد به الذروع .. والسوابغ الكاملة واراد بالبيض أنها صقيلة لم تصدا .
وقوله : " إذا لقيجت حرب " . أي " حملت " . أي التقت وقويت . وضرب اللقاح مثلا لكمالها وشدتها . والعوان : الحرب التي ليست بأولى وهي التي قوتل فيها أكثر من مرة . والضروس العضوض سبلة الخلق . وقوله تهر

الناس : أي تصيرهم بهزونها . أي يكرهونها . يقال هورت الشيء إذا كرهته . والمصل : المصلحة المعوجة .
 وضربها مثلاً لتقم الحرب لأن ناب البعير إنما بمصل إذا سن .
 وقوله : قضائية : نسب الحرب إلى مضاعة - والجزل : ما غلط من الحطب . يقول : هي حرب شديدة بمنزلة
 النار الموقدة بالجزل لا بالرقيق من الحطب .
 وقوله : تجدهم على ما خيلت : أي الذين يقومون بها أي تجدهم مديريها والمقنين لها . يقال : هو إزاء مال . إذا
 كان يديره ويحسن القيام والسائين لها . يقال : هو إزاء مال . إذا كان يديره ويحسن القيام عليه . ونصب إزاءها
 على خبر تجدهم . أي المفعول الثاني .
 وقوله : " وإن أفسد المال الجماعات والأزل " . يقول : إن حبس الناس أموالهم ولم يسر حواها . وجنتهم ينحرون
 وإذا اشتد أمر الناس حتى يبلغ الضيق مبلغه ، وجنتهم يسوسون . ويقومون بالأمر . وإنما أراد بالجماعات : أن
 يجتمعوا في مكان واحد من أجل الحرب . ولا تخرج إيلهم للرعي فتحت . وذلك فساد المال وإهلاكه . و " الأزل " :
 : أن يحبس المال ولا يرسل للرعي . والمال عند العرب " الإبل " .
 والمشرفة : السيوف . والنكل : الجناء . واحد ناكل . وحقيقة الراجع عن قرنه جينا . يقال : نكل عن الشيء
 . رجع عنه . ومعنى يحشونها : يوقنونها . هنا مثل . يريد يقوون الحرب ويهيجونها كما تحش النار وتقوى .
 وقوله : تهامون نجديون : أي يأتون تهامة ونجدا غزير أو منتجعين ولا يمنعهم بعد المكان عن ذلك لمزنتهم وبعد
 همهم . و " النجعة " طلب الرعي . والسجل : النصيب . وأصلها للذلو مملوءة ماء فضربت مثلاً في العطاء
 والنصيب من كل شيء . أي أن وقائعهم مقسومة بين أهل تهامة وأهل نجد فقصبيون من هؤلاء وأولئك .

هذه الابيات لوحة شعرية أخرى ، تقوم فيها الاستعارات بدورها في رسم صورة القوم في حروبهم ، ومواقفهم ممن يستغيث بهم عند الكروب والشدائد ، فهم يسرعون لنجدة المستغيث وقت طلب منهم ذلك ، وللعبارة عن ذلك يستعير لمر عتهم الطيران على سبيل الاستعارة المكنية ، فكأنهم - عن غوث الملهوف - الطير مسرعة الى وجهتها ، ثم انهم فوق خيولهم جنة في الدهاء والنفوذ فيما حاولوا ، ثم تلتحم الاستعارتان مع صورة كنانية أخرى تشير الى انهم كرماء ، اشراف ، فاذا قتلوا رضى القاتل بهم ، وشفى نفسه بدمانهم ، ورأى انه قد أدرك ثاره بهم . ثم انهم اهل حرب لا يموتون على فرشهم حتف أنوفهم ، والشاعر لا يكتفى بهذا وحسب ، بل انه يطالعنا باستعارة تقليدية شاعت بين شعراء الجاهلية لها دلالتها ، وهى تشبيههم بالأسود على سبيل الاستعارة التصريحية ، إشارة إلى جرأتهم وانهم لا يغلبون ، ولكى تكتمل الصورة ، صورة الأسود ، قال : لبوسهم سوابغ بيض ، أى انهم يلبسون الدروع البيضاء الصقيلة التى لم تصدا ، لذا قلن تستطيع النبال اختراقها لمتانتها ، وقد شملتهم هذه الدروع متينة النسيج بما لا يسمح لأحد أن ينال منهم .

بعد ذلك ينتقل الشاعر الى وصف حروبهم ، فهى شديدة قوية كقوتهم ، قديمة ليست بأولى ، فقد قوتل فيها مرة بعد مرة ، إنها حرب تهر الناس ، أى تجعلهم يكرهونها ، وهو اذ يطالعنا بهذه الأوصاف ، لا يطالعنا بها مجردة هكذا ، وانما يعرض لنا الحرب مجسمة فى صورة ناقة لا قح : أى حامل ، وكان الحرب تتوالد وتصير إلى حرب أخرى ، ذلك لبيان وتكثيف شدتها ، وفضاعتها وكأنها لا تقف عند حد من الشر والضرر ، ثم إن الناقة التى استعيرت للحرب على سبيل الاستعارة المكنية لا تنصف بصفة واحدة ، فهى ضروس عضوض سينة الخلق ، أنيابها كالحة معوجة ، وهذا ما يعنيه بالأنياب العصل ، لأن ناب البعير إنما يعصل إذا أسن ، وهو بمثابة مثل لقوة الحرب وقدمها .

إن الشاعر لا يكتفى بذلك ، ولكن تلوح لنا فى مخيلة صورة أخرى لهذه الحرب التى يخوضها أولئك اللقوم ، إنها نار حامية ، والشاعر لا يقول لنا : إنها نار حامية دفعة واحدة ، وإنما يخفى اللفظ المستعار ، ويذكر من لوازمه ما يشير إليه ، يذكر الحث ، والاحراق ، والحطب الجزل ، والحطب اذ يأتى به لتكتمل الصورة ، صورة النار ، يستعيره ايضا للجسام التى ستصطلى بنيران هذه الحرب ، ولكى يخرج الشاعر هذه الاستعارة عن حدود التقليد ، فلطالما استعيرت النار للحرب عند كثير من الشعراء ، فقد ألبسها ثوبا جديدا ، إذ إنه أرفحها بوصفها بأنها قضائية ، او مضرية ، أى أنها نيران لها ما لها من صفة القوة لهؤلاء القساء العتاة ، انها حرب خاصة بهم ، انها كنار ليست كنار حروب غيرهم ، وحرب ليست كغيرها مما تعود الناس أن يروه من حروب .

وهم توفد هذه النيران ؟

إن أدوات إيقادها سيوف ورماح يحملها فتيان صدق ، ليسوا ضعافا أو جبنا ،
فالحرب دأبهم ويدنهم ، لقد تعودوا أن يأتوا تهامة ونجدا غازين يكبدون لدوهم أو
منتجعين يقصدون الكلا والمراعى ، ولا يمنعهم بعد المكان عن ذلك ، لعزتهم ، وبعد
همهم ، أى أن وقائعهم مقسومة بين أهل تهامة ، وأهل نجد ، يصيبون من هؤلاء
مرة ، ومن هؤلاء مرة .

إن صورة النار هنا قد اكتملت ، بما يكمل أيضا صورة الحرب العنيفة ، فهي لا تبقى
ولا تذر ، إذا ما شبت واستعرت وامتدت حوالها ، واتسع نطاقها هنا وهناك ،
وبمعنى آخر : لقد اكتملت صورة القوة والغلبة والعنف ، صورة الشجاعة والبطش ،
إنها حرب شاملة ، دائرتها متممة ، عددها متوفرة ، أصحابها جاهزون جريون ،
أعدوا للحرب ، فمناياهم القتل ، أى هم أهل حروب ، فلا يموتون على فرشهم حتف
أنوفهم .

لقد نجح الشاعر بوساطة الاستعارة هنا فى إحداث معادلتين متكافئتين ، فيمقدار ما
لهؤلاء المحاربين من قومه من قوة وغلبة وسلطان وهيمنة بقدر ما لحروبهم من
تدمير وتخريب ، إنها تتخذ من ضحاياها حطبا لنارها .

لقد أسهمت الاستعارة إسهاما كاملا فى دعم تصور الشاعر ، وعارنت على تمثله
خياله ، وتآزرت مع الصور الحقيقية فى تجهيز المعنى ليصبح مقبولا متفرعا المعالم
والشعب ، هذه الكثرة إذن من الصور والاستعارات لا شك أنها مقصودة متممة ،
وجدت لتؤدى وظيفتها فى إبراز المعنى وتوكيده وإيضاحه بكثافة وعمق ، بحيث
أضحت جزءا من الموقف ، لا لمجرد التزييق أو التتميق ، إنها لهدف ومغزى ،
هدفها ومغزاها لا ينفصلان عن موقف الشاعر وانطباعه النفسى إزاء قوة هؤلاء
القوم .

إن مدرسة زهير لا تمثل بذلك ظاهرة فنية ، ولكنها كما أعتقد أولى المدارس الفنية
تأثيرا فى نقل الشعر العربى من مرحلة التفانوية والطبع العفوى إلى مرحلة الخلق
القائم على الإدراك والفهم لوسائل التعبير الفنى ، لقد كان زهير أستاذ هذا المنهج ،
وكانى به كان الثمرة النهائية للجهود الفنية التى أودعها الجاهليون أشعارهم كما سبق
القول ، وكما ألح عليه الدكتور سيد حنفى .

ولعل من خصائص " زهير " البيانية التى امتاز بها فنه ، تلك الصنعة التى فطن

اليها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، عندما قال : " إن زهيرا كان لا يعاقل الكلام " (١) ، يقول قدامه : وسألت " أحمد بن يحيى " عن المعازلة ، فقال : مداخلة الشيء فى الشيء ، يقال ، تعاضل الجرايمان ، وعاضل الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر ، وإذا كان الأمر كذلك فمحال أن ينكر مداخلة بعض الكلام إذا ركب فيما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، وبقي النكير إنما هو أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه ، وما هو غير لائق به (٢) ، ثم يقول قدامه : وما أعرف المعازلة الا فاحش الاستعارة ، ويستشهد قدامه بقول أوس بن حجر : (٣)

وَدَاتِ هِمٍ عَلَى نَوَاسِرِهَا : تَصِمْتُ بِالْمَاءِ تَوَلَّيْتُ جَدْعَا

فالتولب ولد الحمار ، وقد أطلقه الشاعر على ولد هذه المرأة التى يتحدث عن فقرها وجوعها ورثاءة هينتها ، وما عليه ولدها من سوء وضعف .

هذا ، ويعلق الدكتور " إبراهيم سلامة " على هذا الفهم " للمعازلة " فيقول :

" وأما المعازلة التى عرفها " قدامه " من كلمة عمر رضى الله عنه فى شعر زهير ، فقد فهمها فهما على غير ما قصد قائلها ، وليس بين الكلمتين صلة من تشابه أو جنس ، فانكير عند قدامه موجه إلى الكلام يدخل بعضه فيما ليس من جنسه ، ومما هو غير لائق به ، إذ إن أساس الائتلاف بين اللفظ والمعنى عند اتحاد الشبه ، واتحاد الجنس " (٤)

ولقد أنكر كل من الأمدى والعسكرى تفسير " قدامه " للمعازلة " على أنها فاحش الاستعارة ، يقول أبو هلال :

" وهذا غلط من قدامه كبير ، لأن المعازلة فى أصل الكلام إنما هو ركوب الشيء بعضه بعضا ، وسمى الكلام به إذا لم ينضد نضدا مستويا ، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض ، وتداخلت أجزاءه تشبيها بتعاضل الكلاب ، والجراد ، وتسمية القدم

١. نقد الشعر ص ١٧٦ - والشعر والشعراء ج ١ / ١٤٣ / ١٤٤ وكل شيء ركب شيئا فقد عاضله ، والمعنى : لم يحمل بعض الكلام على بعض ، ولم يتكلم بالرجوع من القول ، ولم يكرر اللفظ والمعنى (عن اللسان) . وراجع الشعر والشعراء هـ ١٤٤

٢. نقد الشعر لقدامه ص ١٧٦ / ١٧٧ - والمعنى : عرق وعصب بلطن الزراع ، والمراد أنواعها وتسمى : نُسُكٌ - والكذب الصغير سوء الفداء - والمعنى يكى أيها فلم تجد أبنا فلمسكته بالماء

٤. الدكتور إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان (ط ٢) / ٣٢٢

بحافز ليس بمدخلة كلام في كلام ، وإنما هو بعد في الاستعارة ، ثم إنك لا ترى في شعر زهير شيئا من هذا الجنس . " (١)

من هذا يتضح لنا أنه ليس معنى المعازلة فحش الاستعارة ، وعندما نقول : إن زهيراً كان لا يعاقل يعني أنه كان لا يخلط في تركيب الجمل ، هذا ما ذهب إليه أبو هلال في قوله السابق ، وجرى في مجراه الدكتور إبراهيم سلامة .

ولكني أقول :

لماذا لا يكون المقصود بالمعازلة فحش الاستعارة أيضا ، وأن ما ذهب إليه قدامة مذهب صحيح؟ فإذا كان طرفا التشبيه بعيدين أو غير متساوئين فيما بينهما ، فإن هذا يعد أيضا تداخلا غير مقبول ، أو اتحادا في الشبه غريبا ، فالشاعر عندما يجمع بين طرفي استعارة دون احكام وحسن تمثيل ومناسبة ، فانه حينئذ قد عاقل بما جمع من ألفاظ لا ملاءمة فيما بينها ، اذا ما حاول أن يصوغ منها استعارة أو يبدع صورة ما ، ان فتداخل الألفاظ بطريقة من التعقيد وعدم المواءمة مما يمكن أن يدخل في نطاق الاستعارة أيضا ، أو ليس في عدم وجود تقارب واتقان ومناسبة بين المشبه والمشبّه به ، وعدم وجود خيط أو صلة تجمع بين الطرفين مما يمكن أن يعد خلطا في التركيب لا مبرر له ، واركابا لألفاظ على ألفاظ مما يترتب عليه اركاب معنى على معنى دون هدف أو قصد مبرر ؟ ولعلني أرى اصرار عبد القاهر على تأكيد فكرة المعنى والادعاء في الاستعارة ، ورفضه مصطلح النقل فيها ، ذلك الذي شاع في تعريفها ، لعل اصراره على ذلك مما يؤكد لنا أن مجرد النقل معازلة بالمعنى الذي فسره قدامة ، وفسرناه هنا - وبمعنى آخر :

إن عدم ترتيب الألفاظ وتنسيقها مما يعقد المعنى ويزيده غموضا والتباسا ، وبعده عن صواب الإشارة وسداد القصد ، كذلك الأمر في طرفي الاستعارة ، فإذا لم يكونا مترتبين وفق حركة النفس ، وترتيب المعاني فيها ، فإن هذا بدون شك تعاضل .

والأمر أيضا بالنسبة لموقف الاستعارة تجاه الجو العام وملاءمتها بموضوع الحديث وغايته ومرماه ، فإذا لم تكن متنسقة ، ومتألزة ، ومتحدة مع غيرها من الصور بحيث تكون قلقة نابية ، ليست في مكانها ، فمن حقنا أن نقول أيضا : إن الشاعر قد عاقل ، وتبعنا لذلك يمكننا أن نفهم معنى المعازلة فهما رحبا ، لا يحد بحدود ورسوم المعنى اللغوي الخالص ، وإن هذا الفهم ينبغي أن يتعدى حدود العبارة الحقيقية ، فعملية التركيب والترتيب ودرجة الدقة في تصوير الموقف ، وربط ذلك كله بمكان الاستعارة من النظم ، وصلتها بما قبلها وما بعدها من صور حقيقية كانت أو مجازية ، كل ذلك يجعلنا نؤكد أن معنى المعازلة ينسحب أيضا على فاحش الاستعارة ، ومن

١ - الصناعتين (ط) ص ١٢٢ وراجع العقد الفريد (ج ٥) / ٢٧٠

هنا يجب ألا نواكب قول الدكتور إبراهيم سلامة فيما ذهب اليه مقتنيا أثر الأمدى ،
والعسكرى ، وعلينا أن نلتزم الصحة فيما ذهب اليه قدامة ورجحه .

ولم لا ؟ والاستعارة تعيد تنظيم علاقة الانسجام بالأشياء ، وعلاقة الأشياء بالأشياء ،
من أجل ذلك قال صاحب نظرية الأدب : ان الاندفاع الثابت فى كل منا هو البحث
عن النظام ، والابتعاد المختبئين خلف هذا العالم المتغير ، ان هذا الأمر ليس مطلباً
سهلاً لدى الشعراء ، ذلك أن تنظيم الانفعالات ، واخضاع التعدد للوحدة ، واستخراج
النظام من الفوضى ليس موضوعاً بسيطاً " بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو
سمة متراكبة مع تعدد المعانى والعلاقات " (١)

أما " كعب بن زهير " فنراه يقول فى وصف معركة أعلنها ، هو ورفاقه على حى
بنى جحاش :

صَبَحْنَا الْحَىَّ حَىَّ بَنِي جِحَاشٍ : بِمَكْرُوءَاءَ دَاهِيَةٍ نَادَا
فَمَا جَبَبُوا غَدَاتِيذٍ ، وَلَكِنْ : أُثِيبَ بِهِمْ فَلَمْ يَسْعُوا الدِّيَادَا
صَبَحْنَاهُمْ بِجَمْعٍ فِيهِ أَلْفٌ : رَوَايَاهُمْ يَخْضُضْنَ الْمَزَادَا
فَجَلْنَا جَوْلَةً ثُمَّ أَرْعَوَيْنَا : وَأَمَكْنَا لِمَنْ شَاءَ الْجِلَادَا
يَضْرِبُ بِلَقْحِ الضَّبْعَانِ مِنْهُ : طُرُوقَتَهُ وَيَأْتِنِيفُ الْمُسْفَادَا (٢)

وهو إذ بطلنا بهذه الصورة يريد أن يوضح قوة الجيش المهاجم وضعف الأعداء ،
ويبين مدى ما أصابهم من ضرب شديد ، وقتك أهلكهم رغم عنادهم ، فبدأ باستعارته
التهمكية (صَبَحْنَا الْحَى) مشبها غارة جيشه فى الصباح بخمر الصباح يسقيهم إياها
، معنى ذلك أنه أصابهم بما يصاب به السكران من الذهول ، وفقدان الوعي ، وعدم
الانتران ، فقد تقطعت عيونهم صباح المعركة على غارات فهاالتهم المفاجأة ،
وأعجزتهم الداهية على أرض " مَكْرُوءَاءَ " .

ثم يبدأ الشاعر فى عرض الصورة الواقعية الصادقة لرد الفعل الذى كان فى النهاية ،
إن من هوجموا لم يجبنوا ، وحاولوا رد المغيرين ، وعلى الرغم من ذلك لم يستطيعوا
ردهم وتفريقهم ، فقد قاوموا دون جدوى ، والشاعر لا يعرض علينا فكرته هذه
عرضاً مجرداً من الخيال الابتكاري ، ولكن الاستعارة تلج على مخيلته وتفكيره

١ - أوستن وارين / رينيه ويلك : نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحى - ومراجعة الدكتور حسام
الخطيب (مطبعة خالد الطراييشى) المجلس الأعلى لدراسة الفنون والأدب / ص ٢٩

الحاحا ، يوضح بها خيبة أمل أولئك الذين قاوموا ولم يفلحوا ، لذا نراه يقول : (لم يسعوا الزيادة) مشبها هينة رفاقه من المتحاربين ، وهينة جند العدو وهم يحاولون رد الجموع المهاجمة دون جدوى بهينة الابل مجتمعة ، فضع البعض ، ولكن البعض الآخر ، ليس من سبيل الى رده وغلبته لعنف الهجمة وقوتها .

وبمعنى آخر :

يعرض الشاعر في البداية لما أصاب جموع العدو من فزع وخوف وانهيار ، وفقدان التوازن والقوى ، مع أنهم قوم لا يعرفون الجبن ، ولم يتعودوا على الاستسلام ، بل هم شجعان ، مقاومتهم عنيدة ، ولكن ليس من مفر من تخالطهم وتقهرهم في نهاية الأمر . لقد فقدوا السيطرة على أنفسهم تماما ، وخاصة واننا قد رأينا الشاعر يكرر الصورة الاستعارية التهكمية (صَبَحْنَاهُمْ) ، صبحهم بماذا ؟ بجموع غفيرة ، ولكي تكتمل هذه الصورة المزرية بهم ، صورة التصحيح بتلك الجموع المحتشدة المغيرة ، قال : " رَوَايَاَهُمْ يَخْصُصُحْنَ الْمَزَادَا " أى أن بعيرهم قد حمل أوعية الشراب ذات الحركة المسموعة ، انها صورة تحيل الى كثرة عتادهم وأسلحتهم ، بحيث تسمع أصوات حركتها مع حركات البعير المتابعة تنساب إلى أرض المعركة الى هنا وهناك .

إنها صورة حسية مادية غاصرها متحركة ومرئية ومسموعة ، تشعر بالقوة والاستعداد ، ومظاهر العنف ، ولكن هل وقف الشاعر عند هذا وحسب ؟ لا فما زالت المعركة دائرة ، والشاعر مصر على أن يبين عن حقيقة القوة ومظاهرها ، وليس من سبيل إلى بيان ذلك الا بالاستعارة ، وسيلة المعنى ، ووعاء الاحساس به .

إنها جولة واحدة ، ثم بعدها النصر ، ومن شاء الجلال والمقاومة منى بضرب شديد ، والشاعر عندما يريد بيان ذلك ، ما يزال يرفض العبارة المجردة من الخيال ، بل نراه يقصد إلى تجسيم الموقف والواقع ، تجسيم نهاية المعركة ، لقد حاول هؤلاء المقاومة ، لذا كان لا بد من توجيه مزيد من الضربات لينتهى الموقف ، وتستوى المعركة .

لم يكن الضرب كثيره مما يمكن أن يسمى ضربا على الحقيقة – لا إنه ضرب يشبه فى قوته ، وما يخلفه من نتائج ومضاعفات ، يشبه ضرب اللقاح ، أى ضرب الذكور للاناث (على سبيل الاستعارة أيضا) .

وأخيرا نقول : لقد كان مدار الأبيات على شجاعة قومه ، وقوتهم التى أدت الى النصر على عدوهم من أهل هذا الحى ، ولكن الشجاعة والقوة لا تطالعا معنى مجردا كما قلنا ، ولكنها تنصب أمامنا صورا مجسدة وحركة دائمة فى ثوب مادي تخيلى ، ثوب الاستعارة التى غدت أداة الشاعر فى إثبات تلك الأوصاف ليبلغ بالمعنى أقصى غايته ، وليصل بإحساسنا إلى أقصى ما يمكن الوصول اليه ، إنها الصنعة التى تخفى فى ظلالها المعانى الجميلة ، دون تعقيد أو تمويه ، فلم تكن

استعاراته تجلوزا للمعنى إلى حيث يمتنع وقوعه ، لو مجرد بهرج من التعبير ، لذلك
حق لنا أن نقول : انها الصنعة التى لازمت الطبع ، واقرنت به ، وأسهمت فى بلوغه
درجة عالية من الفن والجمال .

ونحن واجدون فى شعر " الحطينة " طابع هذه المدرسة الزهريّة قويا ظاهرا ، وفى
سنيته ، يقول مادحا بغيضا من " آل شماس " ، وهاجيا " الزيرقان " :

والله ما معشرُ لاموا امرأَ جنبًا : فى آلِ لَوى بنِ شمسٍ بأَكْباسِ
مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيضٍ لَا أَبَالَكُمْ : فى بَقِيسٍ جَاءَ يَحْدُو أَخَرَ النَّاسِ
لَقَدْ مَرَيْتُكُمْ لَوْ أَنَّ يَرْتَكُمُ : يَوْمًا يَجِئُ بِهَا مَتَجِيٍّ وَإِسْمَاسِ
وَقَدْ مَدَحْتُمْ عَمْدًا لِأَرْضِيكُمْ : كَيْفَمَا يَكُونُ لَكُمْ مَتَجِيٍّ وَإِسْمَاسِ
وَقَدْ نَظَرْتُمْ أَبْنَاءَ صَوْلَةِ : لِلْخَمِيسِ طَالِبًا بِهَا حَوْدَى وَتَسْمَاسِ
فَمَا مَلَكَتْ بَانَ كَاتَتْ نَفُوسُكُمْ : كَفَارِكِ كَرِهَتْ نُوبَى وَإِسْمَاسِ
لَمَّا بَدَأَ لِي مِنْكُمْ غَيْبُ أَنْفُسِكُمْ : وَلَمْ يَكُنْ لِجَرَّاحِي مِنْكُمْ أَمْسِ
جَمَعَتْ بَاسًا مَرِيحًا مِنْ نَوَالِكُمْ : وَلَنْ تَرَى طَارِدًا لِلْحُرِّ كَالْبَاسِ
مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيضٍ أَنْ رَأَى رَجُلًا : ذَا فَاقَةٍ حَلَّ فِي مُسْتَوْعِرِ شَمَاسِ
جَارًا لِقَوْمٍ أَطْلَقُوا هَوْنَ مَنَازِلِهِ : وَغَارُوهُ مَقِيمًا بَيْنَ أَرْمَاسِ
أَمَلُوا قِرَاءَهُ وَهَرَّتْ كِلَابُهُمْ : وَجَرَحُوهُ بِأَنْبَابٍ وَأَضْرَاسِ
دَعُ الْمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبَغْيَتِهَا : وَأَقْعُدْ ، فَوَيْتَكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِ
مَنْ يَفْعَلُ الْخَيْرَ لَا يَحُمُّ جَوَازِيَهُ : لَا يَذْهَبُ الْعَرَفُ بَيْنَ اللَّهِ وَالنَّاسِ (١)

١- ديوانه بشرح ابن السكيت ص ٢٨٢ وما بعدها . ومريتمكم : طلبت ما عنكم ، ويقال ناقة تبرى : إذا كانت
تتبر على غير ولد وهى المربة والمربة بالعظم والكسر - فلما (المربة) من الشك لمكسور الميم لا غير

فالأبيات السابقة نزدحم بالصور المادية ، وتخللها الاستعارة معبرة عن مراد الشاعر ، ولننظر كيف بدأ هذه الأبيات بلوم آل الزبرقان بن بدر ، لأنهم أنكروا عليه تحوله الى آل شماس ، ومدحه اياهم ، وقد كان الحطينة مجاورا الزبرقان فلم يحمد الزبرقان جوار الحطينة ، فتحول عنه الى " بغيض " ، فأكرم جواره ، ثم أراد أن يبين عذره فيما صنع من ذلك ، فكتشف عن غرضه في أجمل صورة ، وأروعها ، وأناها الى افهام هؤلاء الناس من أهل البادية ، حين أراد أن يصف أهل الزبرقان بالبخل والاستعصاء على السانلين ، فشبّه حاله معهم بحاله من الناقة تمرى ضرعها ويمسى ، ويمسح ، ويتلطف في مربها ومسحها لعله يظهر بشيء من لبنتها فلا تجود بقليل ولا كثير ، وكأنه يريد أن يقول : لقد دأبرتكم لتدروا على بخير فأبيت .

ولننظر كيف أراد أن يذكر أن آل شماس لم يفرجوا كربيته ، فاستعار لذلك قوله :
(ولم يكن لجراحي منهم أسي) ، مشبها الفقر ، والحاجة والبؤس بالجرح ، ولننظر في اطار هذه الصورة الاستعارية ذاتها الى تشبيه العطاء الذي يذود الفقر ، ويدفع البؤس ، ويرضى الحاجة ، بطب الطبيب الذي يأسو هذه الجراح ، ثم لننظر الى اليأس المريح الذي انتهى اليه في قوله : (جمعت يأسا مريحا من نوالكم) ، ثم لننظر الى قوله : (ولن ترى طاردا للحر كالياسي) ، كيف أرسله مثلا صادقا خالدا على اختلاف الأزمنة ، وتباين الظروف ، كما أنه عبر عن أنهم نالوه بالشر فاستعار لذلك صورة الوحش الجارح ذي الأنياب والأضراس الكاسرة .

ويعلق الدكتور " طه حسين " على هذا الموقف بقوله : أتري اليه كيف يدفع عن بغيض لوم اللانمين ، وانكار المنكرين ؟ ، فيغيض لم يزد على أنه رأى رجلا قد أقبل مستجيرا ، فلم ير من جاره برا ولا عطا ، ولا كرما ، وانما نزل عندهم منزلا وعرا ، وأحس منهم ملاما وساما ، ثم صدودا واعراضا ، ثم جاءت منهم العلامة ، وانتهى اليه التقريع والتعنيف ، لا شيء إلا لأن بغیضا واساه عندما عطف عليه ، وأسى جراحه ، وأرضى نفسه وحفظ كرامته ، وأحسن منزله ، أفيلام صاحب البر لأن غيره أبى أن يكون برا ؟ أفيلام المعترف بالجميل لأنه أبى أن يكون جاحدا كنودا ؟
(١)

ولما نال الزبرقان ما نال من هجوم الحطينة ، فقد استعدى عليه الزبرقان بن بدر عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وانشد آخر الأبيات ، فقال عمر : ما أعلمه هجاء ، أما ترضى أن تكون طاعما كاسيا ؟ ، قال : انه لا يكون في الهجاء أشد من هذا ، ثم أرسل الى حسان بن ثابت فماله عن ذلك ، فقال : لم يهجه ، ولكن سلح عليه ! فحبسه عمر ، وقال : يا خبيث ، لا شغلنك عن أعراض المسلمين ، فقال وهو محبوس :

مَاذَا تَقُولُ لَأَفْرَاحٍ يَدِي مَرِيحٌ : حُمِرِ الْحَوَاصِلُ لَا مَاءَ وَلَا شَجَرٌ

أَلْقَيْتَ كَسِبَهُمْ فِي قَعْرِ مَظْلَمَةٍ : فَأَغْفِرْ عَلَيْكَ سَلَامَ اللَّهِ بِاعْمُرُ
 أَنْتَ الْإِمَامُ الَّذِي مِنْ بَعْدِ صَاحِبِهِ : أَلْقَى إِلَيْكَ مَقَالِيدَ النَّهْيِ الْبَشَرُ
 لَمْ يُوَثِّرُوكَ بِهَا إِذْ قَدَّمُوكَ لَهَا : لَكِنْ لَأَنْفُسِهِمْ كَفَتْ بِكَ الْإِثْرُ
 فَامْتَنَنْ عَلَى صِيبَةِ بِالرَّمْلِ مَسْكَنَهُمْ : بَيْنَ الْأَبَاطِحِ تَقْشَاهُمْ بِهَا الْقُرُ (١)

فها هو ذا الحطينة في موقف استعطاف ، فاستعار لضيف أولاده الصغار لفظ الأفراخ ، حتى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه لم يلتفت إليه الا عندما وصل الى قوله : (ماذا تقول لأفراخ) وبعدها خلى سبيله ، وأخذ عليه الا يهجو احدا من المسلمين .

وهكذا نجح الحطينة في احداث أقوى التأثير باستعارته بحيث جعلها مفتاح شعره ومكتون نفسه ، لتطل منها المعاني والايحاءات مما أثار في نفس عمر الرأفة والعطف ، وهى استعارة بلا شك مقصودة ، وهى فى الوقت ذاته صادرة من أعماق مشاعره ، فأولاده زغب الحواصل لا ماء ولا ظل ، مسكنهم بالرمل ، معرضون للمخاطر ، وهم أفراخ أولا وأخيرا بوادى " ذى مرخ " ، ليس لهم من كاسب أو عائل .

ثم ها هو ذا الحطينة نفسه يريد أن يذكر رسوخ ما لال شماس من المجد الذى لا ينال منه الهجاء ولا الذم فتشبهه على شبيب الاستعارة بالصخرة الراسية القوية لا تقلها المعاول ، ولا تنال منها شيئا ، فيقول :

كَدَحَتْ بِأُظْفَارِي ، وَاجْمَلْتُ مَعُولِي : فَصَافَتْ جُلُودًا مِنَ الصَّخْرِ أَمْلَسًا

ويروى للحطينة قوله :

وَفِتْيَانُ صِنْفِي مِنْ عِدَى عَلَيْهِمْ : صَفَاتُحُ نُصْرَى عُلَّتْ بِالْعَوَاتِقِ
 إِذَا دَعَا نَمَّ يَسْأَلُوا مَنْ دَعَاهُمْ : وَلَمْ يَمْسِكُوا فَوْقَ الْقُلُوبِ الْخَوَافِقِ
 وَطَارُوا إِلَى الْجَرْدِ الْعِتَاقِ فَالْجَمُوعَا : وَشَدُّوا عَلَى أَوْسَاطِهِمِ بِالْمَنَاطِقِ
 أَوْلَيْكَ أَبَاءَ الْغَرِيبِ ، وَغَاثَةَ الصَّيْرِ : بَغْ ، وَمَلَوَى الْمُرْمِلِينَ الدَّرَاقِ

١- راجع ذلك فى الشعر والشعراء لابن قتيبة (ج١) ص ٣٣٤ - والعقد الفريد (ج ٦) ص ١٢٥ -
 وديوان الحطينة ص ٢٠٨ - والأغنى ج ٢ / ١٨٦ / ١٨٨ / ١٨٩

أَحَلُّوا حَيَاضَ الْمَوْتِ فَوْقَ جِبَاهِهِمْ : مَكَانَ النَّوَاصِي مِنْ وُجُوهِ السَّوَابِقِ (١)

ولعل استعارة الطيران للعدو والسرعة تدور في فلكها كل الصور والمعاني في هذه الأبيات ، فالممدوحون لا يسألون من يدعونهم للنجدة عن مشكلته ، لأنه لا وقت عندهم لمزال أو جواب ، الوقت كله لمواجهة الموقف ، استعدادهم للهفة المغيث لا يترك فرصة للتواني ، لأنهم مسئولون بحكم العرف والعادة عن غوث كل غريب ملهوف ، انهم مأوى كل المرملين الصغار الضعفاء ، وان واجبه لا يتوانى عن نصرة هؤلاء جميعا ، من هنا استطاعت الاستعارة أن ترتبط بالسباق كله لتؤكد المعنى المراد ، وكان من الممكن أن يقتصر حديث الشاعر عن السرعة بمجرد ذكر البيت الثاني ، ولكن الاستعارة تغلب على الشاعر ، لا لتصبح مجرد معرض لصورة مادية محسوسة وحسب ، ولكن لتدور مع رعاها معاني الأبيات مجتمعة ولترتبط الصورة الحقيقية بالصورة المتخيلة ، فتقوى الصورة الكلية ، ويتمكن المقصود بيانه في نفس المتذوق ، وخاصة إذا لاحظنا أن معاني الأبيات بما فيها من بطولة ونجدة ، ومهارة حربية تتعلق بمدى سرعتهم الفائقة ، تلك التي اقترنت بالحزم والحسم ، وهما السبيلان لوضع الأمور في نصابها الصحيح ، ومكانها الأنسب ، وما أجمل الاستعارة للتعبير عن هذا كله .

من هذه النماذج التي سقناها نستطيع تبيان الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ، ملخصة فيما يلي :

أولا : ارتباطها بمصطلح عبيد الشعر :

إن الطاقة النقدية التي يحملها هذا التعبير تدل على قدرة فائقة من الأصمعي في تركيز مفهوم نقدي هادف تعبر عنه هاتان الكلمتان ، ولقد بذل الشعراء في صناعة الاستعارة جهدا عنيقا ، لذلك لم تكن الاستعارة عندهم بسيطة تعقد مجرد صلة بين شبيهين وكفى ، ولكن صناعتها وفهمها يحتاجان الى حسن تدبر واعمال فكر وروية .

إن هذه العبارة تدل على تحول خطير في النظرة الى فن الشعر ، انها تدل على ادراك الشاعر قيمة الجهد الفني وأثره في اكتمال الصياغة الفنية للقصيدة وصورها وادراكه كما قلنا للمسنولية التي يتطلبها منه الفن .

إن هذا الإدراك ، وهذا الوعي يكاد يكون جديدا عند هؤلاء الشعراء ، فلقد كان الشعراء قبل زهير وأصحابه ، ينظمون قصائدهم وصورها ، قد يعتنون بها اعتناء شديدا ، وقد لا يعتنون بها فينظمونها بسرعة لمناسبة تتطلب جهدا في وقت قصير ، أما شعراء هذه المدرسة فقد تأفوا وعمدوا الأناة ، بما أملتهم عليهم شاعريتهم ، والاستعارة بطبيعة الحال تتطلب الجهد ونفاذ الرؤية والروية ، مما يكون نتيجته ابداعها على نحو غير مألوف ، ولا نقول : ان الاستعارة المألوفة

ليس لها عند كل شاعر رؤية معينة في إطار استعمالها مجدداً ، ولكن نقصد الى أن الابتكار ، وتوليد المعاني عميقة الأثر مما يدل على خصوصية الشاعر في ابداعه مما يلفت الانتباه ، ومما يدل على نضج ونماء فني .

ولم لا ؟ ومن النقاد المحدثين من يدعو إلى عدم الاستسلام للانفعال الوجداني أو ما يخطر في البال لأول وهلة ، لأن هذا مما يدفع إلى خطر الخضوع للصور التقليدية ، فالشاعر الفرنسي (بوليفر (١) ١٨٢١ - ١٨٦٧) مثلاً يرى ضرورة أن يجمع الشاعر بين الإحساس العميق بالأشياء ، والذوق النقدي ، ويؤازره في هذا الرأي الشاعر الانجليزي (سيندر) ، إذ يرى أن كل شيء في الشعر جهد ، وقد يستمر الهدم في النظم يوماً أو أسابيع أو سنين . وليس للإلهام معنى سوى انبثاق الفكرة الأولى ، ثم يأتي بعد ذلك عمل الشاعر الذي يصبغها بصبغها الكامل في الشعر . (٢)

هذا ، ولعل فكرة " ستيفن سيندر " هذه مستمدة أساساً من الفكرة " الأرسطية " التي لا تعد بجانب الإلهام الغيبي ، وإنما تهتم بصناعة الشعراء وقوانينه الفنية ، وذاتية الشاعر في عملية المحاكاة الشعرية ، وقدرته الخاصة على ذلك . (٣)

ثانياً : جمعها بين الصنعة والطبع ، وارتباطها بصعود الشعر :

لقد ارتبطت هذه الصنعة في الاستعارة بطبع هؤلاء الشعراء ، فإن سهرهم على شعرهم يراجعونه ، وينقحونه ، لم يكن بعيداً عن طباعهم ، ونفوسهم ، ولقد رأينا مدى إحساس زهير بعصره ، وإسهامه بصوره الشعرية وعلى رأسها الاستعارة في التعبير عن هذا الإحساس ، فالحروب والفتن كانت على أشدها آنذاك ، والرجل يمدح أولئك الذين بذلوا المال والدم في سبيل إخماد هذه الفتن ، وقتلوا الحروب في مهدها . أنه لم يمدح لقاء أجر أو رغبة في التكبس بشعره ، وإنما كان ذلك منه إحساساً بالمسؤولية الاجتماعية وأضحت تجاربه الأدبية ذات دلالات اجتماعية ، لم يفرضها عليه أحد لأنه يستجيب أولاً إلى إحساسه ووجدانه ، فمدح السعي للتقريب بين المتخاصمين من داخل قلبه ، ونم الحرب من صميم فؤاده ، وأعماق ضميره الإنساني ، ولا غرابة في ذلك وهو الرجل غير البعيد عن مجتمع الحروب والثارات آنذاك .

١ - انظر النقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي هلال / ٣٧٠

٢ - (٥٥ - ٥٢) Stephen Spender : The making of a poem

٣ - راجع النقد الأدبي الحديث ص ٣٦٨

إن شعره وما احتوى من صور واستعارات هادفة عميقة ، كان أقل شيء يمكن أن يقدمه عسى أن يساعد في إعادة السلام إلى نصابه، وقد يظن أن الاستعارة المطبوعة تتنافى في طبيعتها مع التحكيك والتدخل ، والاستحسان والاختيار ، وطرح ما لا يستساغ بعيدا ، وإثبات ما يروق ويستجاد ، وهذا غير صحيح ، فتدخل الإرادة ، والتنقيح والمراجعة ، والتعديل ، والسهر على ذلك كله شيء لا بد منه ، ولا يمكن أن يغمط حق الطبع ما دامت السليقة هي المعول في هذا التدخل ، أو ذاك التنقيح ، وها هوذا شأن الاستعارة وغيرها من صور البيان عند شعراء هذه المدرسة .

وبعبارة النقد الحديث نستطيع أن نقول : إن الصورة الاستعارية قامت عند شعراء هذه المدرسة شأنها شأن غيرها من الصور على " التلقائية والتخطيط معا " ذلك ، " لأن الأثر الفني الذي يتألف في جملته من عناصر أصيلة بالمعنى الحرفي لن يكون مفهوما إلا عن طريق التضحية بشيء من أصالته ، فإن تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة العقل ينبغي أن تخضع لقمع معين من التدبر العقلي ، وأن تأخذ ببعض المواضع (التدخل) ، إذا كان لها أن تخرج عن الدائرة الشخصية الصرف ، وتحمل بعض مدلولاتها إلى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة . " (١)

معنى ذلك أنه ، ليس في مكنة التلقائية في حد ذاتها أن تنتج شيئا قابلا للإيصال ، أو الفهم ، ولا بد من الإضافة المستمرة لعناصر العمل الأدبي التي يوافينا بها الطبع لأول وهلة ، ولا بد من التدخل للمراجعة والتعديل والتنقيح .

يقول " هاويز " مما يزيد الأمر وضوحا :

لا ينبغي للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها في مرحلة لاحقة ، كما لو كانت إطارا خارجيا للرب العمل الذي هو تلقائي الطبع ، بل ينبغي علينا أن ننظر إلى كل أثر فني ، وكل جزء منه بوصفه تجسما لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدي ، فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للإيصال ، والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة ، إنما يتمثل ذلك في أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضع سلفا ، أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية في كل نواحيها ، ولا تخضع لتأثير أي مخطط ، كما لا تخضع لأي مواضع على الإطلاق ، فهي ليست إلا فكرة قاصرة ، فالخبرة العقلية تبعد على الدوام بعدا لا نهائيا عن هذا المثال الروماني القائل " بالمباشرة المطلقة " (٢)

١ - أرنولد هاويز : فلسفة تاريخ الفن / ٣٩٣ / ٣٩٤
٢ - انظر لارنولد هاويز - فلسفة تاريخ الفن / ٣٩٣ / ٣٩٤

ولعل في هذا النص ما يضع بين أيدينا حقائق مهمة ، توضح ما ينبغي أن تكون عليه أصالة الشاعر في شعره ، وصوره ، إذ أن هاوزر يرى أن هذه الأصالة تتوقف على حسن الشاعر وطبعه بالإضافة إلى القدر الذي يتوفر لديه من مهارة التخطيط ، والتخطيط يستلزم الأمانة ، والاختيار والاستحسان ، والمراجعة ، وهذا يذكرنا بكلامنا سالف الذكر من أن الألب الذي يصل إلى القراء لا صلة له أبداً بالأدب الذي ينشئه الأدباء في المصودة الأولى ، فالقصيدة التي تصل إلى يد الطابع ، ما هي إلا ثمرة الضنى ، والعرق ، بنت التحريك والتنقيح ، وما دام التنقيح والتحريك مرتبطا بروح الشاعر وصديق احساسه ورهافة طبيعته ، فلن يكون هذا تضحية بوظيفة الأدب ، بوصفه ترجمان النفس ، ومراة لدواخلها .

ثالثا : ارتباطها بالعقل :

ولقد كان من نتائج تلك الصنعة ، وهذا التدخل الفطري للشاعر لتقنية النص مما لا يراه مناسباً ، وإثبات ما يراه رانقا له مناسباً أن ارتبطت الاستعارة ارتباطاً وثيقاً بتلك " الفرعة العقلية " فالتشبيه مثلاً بتركيبه البسيط لا يشيع هذه النزعة لدى شعراء هذه المدرسة ، أما الاستعارة فهي الوسيلة المناسبة لإشباع فكرهم ورويتهم ، لذا فهي أكثر عمقا ، وأبعد خيالاً ، فأمر ابتكار هذه الصور ، وإن كان قد تعلق بطبيعة هؤلاء الشعراء فقد تعلق أيضاً باستعدادهم العقلي ، " فزهير " مثلاً عندما يصف الحرب بأنها ضروم ، وأن أنيابها عصم ، مستعيراً لها صورة الناقة الممينة التي أعصل نابها ، وأضحت عضوضاً سينة الخلق ، يعنى بذلك أنها حرب قديمة توالى القتال فيها مرة بعد الأخرى حتى طال بها الأمد كما طال العمر بالبعير ، كل ذلك بطبيعة الحال مما يحتاج إلى جهد عقلي في الاختيار والتصور ، والتخيل ، بحيث غدت فكرته مصورة مخيلة .

ويسوقنا هذا القول إلى ما ذكره (أيفور ريتشاردز) إذ نعى على النقاد مبالغتهم في أهمية الصفات الحسية للصور ، وقد اهتم في المقابل بالفكرة المصورة ، يقول :

" لقد بالغ النقاد في أهمية الصفات الحسية للصور ، فالذي يضل على الصورة فاعليتها ليس حيويتها ووضوحها ، بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات بوصفها " حدثاً عقلياً " (١)

ولعل الاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطي نظرة " ريتشاردز " هذه مجالاً أرحب من المجال الذي يرتبط به مصطلح " الصورة " الذي يقترب ، بل غالباً ما يرتبط بالحواس كثيراً ، فليس المطلوب عنده أن تستدعي إلى أذهاننا صورة الأشياء التي يتخيلها الشاعر ، وإنما حسناً أن تمارس طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة ، مما يؤكد دور " العقل " إلى جانب " الخيال " في ابداع الاستعارة ، بل وفي تميزها ، وتذوق أبعادها الجمالية والإيحائية .

وإن هذا التفكير المصاحب للاستعارة الجاهلية بشكل عام ، وعند أصحاب هذه المدرسة على الخصوص ، لا يأخذ طابعا فلسفيا عقليا بحتا ، وإنما ينتج الى الشعور والخيال لينتزع من هذا كله ما يواكب اتجاهه وتاملاته . ولقد ارتبط بتلك الفزعة العقلية أيضا ، ذلك التفصيل الذي نراه أحيانا للصورة الاستعارية ، فزهير مثلا في قصيدته التي يذم فيها الحرب ، لا يطالعنا باستعارة واحدة ، وإنما يعرض الكثير منها ، مما يشبع اتجاهه العقلي ، فضلا عن اشباع أحاسيسه تجاه ويلات الحرب ، ومضاعفاتها ، انه لا يقف في ذلك عند حدود التأثر والتقليد ، بل أن عبقريته وأصالته وطبعه ، وخياله ، كل أولئك يدفعه باستمرار الى التطوير والابداع ، وتقليب الصورة على أكثر من وجه من خلال الموضوع الواحد .

" وزهير " نفسه عندما أراد أن يبين أنه أمسك عما كان يرتكبه أو أن الصبا وقمع النفس عن التلبس بذلك معرضا الاعراض الكامل عن المعادة الى سلوك الفى ، وركوب مراكب الجهل ، يشبه الصبا (على سبيل الاستعارة المكنية) بجهة من جهات المسير ، ويحذف المشبه به (الجهة) ويذكر من لوازمه الأفراس والرواحل التي أصبحت بعد معرفة من سروجها ، ليدل على ما أراد ، هذه الاستعارة تفرد بها زهير (١) ، إنها وشبهها لا يصدر الا عن عقل مفكر متأن واع بمسئولية الفن ، لا يترك للمخيلة عنان التخيل السريع الخاطف ، بل يحكمها بطابع الفكر والصور إذا نيلت معانيها بعد الجهد والعناء كانت أحلى وبالميزة أولى للنفس والعقل معا .

" والخطيئة " عندما يصف أهل الزبرقان بن بدر بالبخل والاستعصاء على السائلين فيشبههم على سبيل الاستعارة بالناقاة تمرى وتمسح أخلافها وضرعها ، ويتلطف في ذلك ، فلا تجود من اللبن بقليل أو كثير ، انه بذلك يستخدم مواد البيئة في صناعة صورة ، وإن هذه الصور التي تعكس بيئتها ، لا يمكن أن تصدق عقل الشاعر لأول وهلة ، انها لا بد وأن تكون ميلاد تفكير طويل وإمعان وتدقيق ، خضعت في البيت الذي يقول فيه :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بِاطْلُهُ : وَعَرَى أَفْرَاسَ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ

لإرادة الشاعر مقرونة بهذا الخيال الجميل ، إنه الخلق القائم على الإدراك والوعي إلى جانب الخيال والحدس .

إن استخدام الصور المادية من عالم البيئة المحسوس على هذا النحو مرتبطة بالشعور والإحساس ، كان ديدن هذه المدرسة في صنعة الشعر ، وإذا كانت

الاستعارة الجاهلية بوجه عام قد اعتمدت في بنائها على الماديات المحسوسة إلا أنها عند عبيد الشعر لها من الخصوصية وبعد الأثر ما لا يمكن تجاهله ، ذلك مما حدا بالدكتور طه حسين إلى وصف مذهب هؤلاء البيهاني بأنه مذهب حسنى الخيال مادى التصوير .

وانطلاقاً من هذه التصورات جميعاً غدت المدرسة الزهيرية أشبه ما تكون بمدرسة من المدارس الغربية الأدبية الحديثة ، وهى مدرسة " البرناسيين " فشعراء البرناس يؤمنون بفكرة الواقع المرموز إليه ، يوجهون نظرهم الى القالب الفنى بهذبونه ويراجعونه ويعمقون أثره . (١)

والذى لا شك فيه أن الجاهليين - عامة - فعلوا كما فعل الرومانتيون في شعرهم ، إذ رأوا في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى ، تشاركهم عواطفهم ، متخذين من عينات الزمان والمكان معبراً لأفكارهم ورؤاهم الخاصة حيال المواقف والأحداث ، بحيث أضحت الصور الاستعارية هى بعينها المحسوسات من حولهم ، إلا أنها محسوسات غير صماء ، ولا بكماء ، انها لا تعدو أن تكون صوراً ذهنية تعبر عن حالات شعورية لها ايقاعها الروحي .

وهذا مما يدفعنا إلى القول " بأن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وأن الواقع المجرى لا جمال فيه ، فالأشياء فى واقعها تدعو المرء إلى اتخاذ مسلك عملى ، وجهها لوجه أمام الحياة والوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد ، وما يثير فى النفس من جهد ، وأما مسلك الانسان تجاه الخيال فهو التأمل فى صورة العالم للقضاء على هذا العالم فى واقعه ، إذ إنه غير حاضر واقعياً أمام المرء فى تخيله ، " (٢)

لقد تعمق هؤلاء فى الوقوف على ماهية الأشياء ، لقد أدركوا أن الصورة فى الخيال قد تهمن أكثر من الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى وأغنى من جهة اقتصار التخيل على ما يهمه من موضوعها ، ذلك لأن الشيء المادى المحسوس موضوع الصورة قد يظل هو هو لا يتغير ، لكن عملية التخيل والتصوير تلتفى الموضوع أو المادة بوصفها أمراً حاضراً ، وعلى ذلك فنحن نقومها من خلال ما يعكس صورتها ، وفى هذا التخيل للأمور الواقعية المادية ينحصر جمال الصورة وأثرها فى النفس .

ولعل أول من نبه إلى هذا المفهوم بشكل عام هو الأستاذ " العقاد " إذ يقول :
" وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله

١- راجع النقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمى هلال (ط ٧٩) ص ١٤

٢- السابق .

فى الاحمرار - فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامك وفكره صورة واضحة مما انطبع فى ذات نفسك ، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه ، واتساع مداه ، ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس توافقه الى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرأة النور نورا وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطئ فى نقد الشعر هو إرجاعه الى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القصور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المَحَسَّنات فذلك شعر الطبع الحى ، والحقيقة الجوهرية ، " (١)

ولقد كان خيال هؤلاء وعيا تلقائياً أنتج الصورة الاستعارية ، بحيث اضحى الخيال لديهم مجال العمل الأدبى ، مادته وموضوعه من الطبيعة والبيئة التى عاشوا معطياتها ، وكان وعيهم بالصورة مقصوداً لا يسبق موضوعه المادى ، وإنما يتحقق به ومعها ، لقد كان هؤلاء فى حاجة الى ما يؤكد الواقع حين لجأوا الى خيالهم بحيث تتخذ عواطفهم فى أثناء عملية الخيال مادتها من الواقع والحياة ، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل ما لها من قوة وتأثير ، ذلك لأن صورهم موحية ، والصور التعبيرية الإيحائية أقوى فنياً من الصور الوصفية المباشرة ، إذ إن للإيحاء فضلاً على التصريح ، لذلك غدت صور هؤلاء مثالية لأنها تعلقت بعواطف وخواطر حقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلانها ، لأنها انتقلت من المحسوس إلى عالم العقل والوعى الباطنى ، ثم أن لجوء هؤلاء إلى الاستعارة هو نوع من اضعاف شيء من الغموض على صورهم ، ولكنه الغموض الذى يشف عن دلالاته بالتأمل بحيث تتحدد بعض معالمها ، لتبقى معالم أخرى ظليلة موحية ، وفى مثل هذه الصور " تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء فى شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصورة المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة " (٢)

وفى عالم الحس أشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور ، والشاعر هو الذى يخلق هذه الصور من مواد الحس الغفل وخاصة الصور القوية ، انها تتولد من تقريب الشاعر - تقريباً تلقائياً - بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقف عليهما بفكره وخياله ، فإذا كانت الحواس وحدها هى التى تجيز الصور الشعرية وتستحسنها فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها ، لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت فى نطاق الحواس ، او عند حدود ظواهر الأشياء مما لا يكشف عن حالات النفس ، فالصور الشعرية لها ظاهر ، ولكن لا بد من تأويله

١ - راجع النويان الذى ألفه الأستاذ العقاد والمازنى

٢ - راجع النقد الأدبى الحديث / ٤٠١

بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف عن حالات النفس المسافجة الحالمة ، أو تكشف عن الصور الغامضة للنفس في نقيتها وسذاجتها ، ومن وراء هذه الصور يصل المرء الى منطقة أقرب الى اللاشعور ، يسمو فيها على المادة من وراء استتطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك ، وحين يصل الشاعر الى تثبيت العلاقات التي تما بين الأشياء والفكر ، وما بين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها . (١)

١- راجع النقد الأبي الحديث ص ٤٠٠ / ٤٠١

الباب الخامس

الاستعارة الجاهلية بين البيئة و الأديب

الفصل الأول: الاستعارة الجاهلية و البيئة .

الفصل الثاني: الاستعارة الجاهلية و الشاعر .

الفصل الثالث : الاستعارة في النثر الجاهلي .

الفصل الأول

الاستعارة الجاهلية و البيئة

ليس من شك في أن الإنسان يستمد تصوراتهِ ، وتربيتي إدراكته علي حسب ما يراه و يحيط به من المشاهدات و المعقولات ، وعلي قدر بلوغ ذلك من نفسه و استيلائه علي حواسه تكون درجه الإدراك لديه ، فإذا كانت المشاهدات كثيره مختلفة ، كانت قوة الموازنة وحب الاستطلاع والرغبة في البحث أعظم وادعى إلى نمو العقل والإدراك ، وكبرت في نفسه ملكة التمييز بين الأشياء ، وصار ذلك شبه خلق له ، فيصبح وقد تربى علي نوع خاص من الذكاء والملاحظة ، وتشكلت نفسه وإدراكته ومعلوماته بهذا الشكل الخاص الذي ينشئ عن حياته العامة التي كانت له في هذه البيئة ، وكانت تصوراتهِ وتشبيهاته واستعاراته إذا كان أدبيا مأخوذة عن ذلك ، بحيث تصبح خيالاتهِ وأفكارهِ ، ومعقولاتهِ صورة من المجتمع الذي عاش فيه ، وأثر من أثار تلك البيئة يلونها من خلال إحساس خاص به ، وباختلاف البيئة يكون اختلاف الناس في تصوراتهِم ، وعقولهِم ، وإدراكتهُم وتربيتهِم .

الإنسان إذن ثمرة البيئة الطبيعية والاجتماعية ، والأدب والبلاغة من شعر ونثر ، ومن كتابات اجتماعية وفلسفية وغيرها من أثار العقول والقرائح ثمرة من ثمار الإنسانية ونتيجة تربية العقول والنفوس .

وإن هذا الذي نقوله ليس شينا غريبا ، فمن العسير علي الشاعر إذن أن ينشئ عمله بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي يتعامل ويتفاعل مع معطياته ، إذ لا بد لكل شاعر من وضع اجتماعي محدد في بيئة اجتماعية بعينها ، تحدها ظروف مكانية وزمانية خاصة ، وهذه البيئة تبرز بشكلها الإيجابي في حياة الشاعر الفنية حين يأخذ منها ويعطيها ، ويتعاطف معها أو يثور عليها . وفي كل جال من هذه الحالات يظهر الشاعر طرفا في العملية الشعرية ، وتظهر بيئته طرفا آخر فيها مما يجعل بالضرورة ظهورها في شعره إن سلبا أو إيجابا .

وحين يستغرق الشاعر في عملية التشكيل الغني للصورة لا ينفصل تماما عن هذه البيئة الاجتماعية ، بل إنه يستمد منها ويعتمد علي عناصرها لتحقيق أي قدر يستطيعه من النجاح في هذا التصوير ، وإن باستطاعة الشعر أن يسكن العالم ، والعالم الحقيقي ، بل وعالم السياسة ، ولكن ممارسته هناك ليست أمرا هينا ، بل إنها بالتأكيد أصعب من زج الإنسان بنفسه في معمة السياسة مباشرة ، وفي معمة الثورة بوصفه رجلا ثائرا ، غير أنها تظل عملية ممكنة علي كل حال (١)

١-رشيد كوكش: تراجم الشعر والتجربة ص ٦٣.

والشعر قادر على التفاعل مع عالمه , وعلى تفهم معنى التجربة الاجتماعية للشاعر إذ يتخذ منها مصدرا من مصادر التصوير الجمالي الذي تقوم عليه العملية الشعرية أصلا .

فالشاعر ابن للبيئة الاجتماعية , التي ينتمى إليها موهبته الفنية معتمدا على أدواته اللغوية , وقدراته الخيالية في التشكيل الفني لأشياء ومواقف هي من خلق المجتمع , فهي مواقف اجتماعية في طبيعتها , ومن هنا تصبح المقولة التي تذهب إلى أن الأدب يمثل (الحياة) , والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة , ولو أن العالم الطبيعي , والعالم الداخلي أو الذاتي للفرد كانا موضوعين من موضوعات (المحاكاة) الأدبية , فالشاعر نفسه عضو في المجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين يتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة , كما أنه يخاطب جمهورا مهما يكن افتراضيا , وفي الواقع كان الأدب يظهر دائما على صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة , وتكاد لا تستطیع في المجتمع البدائي أن تميز وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرف وعلى هذا فإن الكثرة الغالبة من المسائل التي تطرحها الدراسة الأدبية هي مسائل اجتماعية ببنية بشكل ضمنى أو كلي , مسائل الأعراف والتقاليد , وقواعد الأدب وأنواعه , ورموزه وأساطيره (١)

الشاعر إذن لا يمضي في عمله عبثا بلا قيود اجتماعية , بل إن الإطار الاجتماعي هو المحك الأول في عمله , ومن هنا لا يخرج عنه بل يدور في فلكه معبرا وموضحا ليكون العمل الفني في هذا المستوى أداة لبناء (نحن) جديدة , فالواقع إن كل ما يأتي به المبدع لابد أن يكون ذا صلة بالإطار الذي حمله , والذي هو من أهم الأسس الدينامية التي تقوم عليها (النحن) (٢).

ولم لا ؟ والشعر يشبع الحياة في الإنسان , ويدفعه لتلمس العالم من حوله , واللغة وصورها الخيالية مواد الشاعر الذي يتعامل معها ليخلق جسما جديدا ملابيا لوعيه , هذا الجسم لا ينفصل فيه عالم الحواس عند الشعراء عن عالم معانيهم وأفكارهم , وعواطفهم وانفعالاتهم , وخيالاتهم مرتبطة بمجتماعتهم .

ف للصورة إذن مضمون اجتماعي , وهذه مسألة لا جدال فيها , إذ يعيش الشاعر بالضرورة في مجتمع ما بما يسوده من قيم , وهو يعبر بالصورة عن أشياء تصدق حكمتها للأصل الموجود في خارج العيان , ثم تتدخل الصنعة المثقنة لتمرزج بين هذا

١- رينيه ويلك - واوستين وارين - راجع نظرية الأدب ١١٩ .

٢- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - للدكتور مصطفى سوي / ٢٧٩ وانظر ما كتبه الدكتور عز الدين اسماعيل (في فصل تشكيل الصورة الشعرية) - من كتبه الشعر العربي المعاصر (ط٣) .

وما يدور بداخل الشاعر لتصبح بعد ذلك ، "صورة فيها حياة ، وكل هذا يترك أثر صنعة الشاعر ، كما تترك الصورة التي تحكي أصلها حكاية تامة أثر صنعة المصور ، وهو أثر ينال الإعجاب ، ويرضيه مصدره " (١).

لذلك ليست حياة الإنسان الباطنة سوى صورة للحياة الاجتماعية تنعكس على مرآة النفس ، وفيها يبدل الفنان من نفسه وحسه للفن ، وليست نفسه هذه سوى صورة من المجتمع الذي لا يستطيع أن ينجرد منه أو أن ينقطع عنه " والفنان الأصل كالشاعر المطبوع مثلا حين يبدع قصيدة أو بيتا يكون في ذلك مثالا بالحياة عاكسا البيئة في نفسه ، ثم هو لا يدري في الواقع كيف ينظم ، بل تتفاعل المشاعر والعواطف فيما نسميه باللاشعور ، فإذا هو يجد نفسه يترنم وينظم " (٢) .

يقول الدكتور "محمد النويهي" في ذلك :

فلندرك أن الشاعر مهما يكن من عبقريته وأصالته وتفرده ، يتأثر في التكوين النهائي لطبيعته الفنية ، بأحوال الجنس ، والبيئة ، والعصر التي عاش فيها ، من سياسة ، ومعاشية مادية ، وفكرية .

قد يكون هذا التأثير واضحا جليا ، وقد يكون مستترا خفيا ، لكنه دائما موجود ، وعلينا في كل حال أن نبينه ونستجليه ، ونتعرف الحدود التي فرضها على الشاعر قبل أن نفهم إنتاجه الفهم المصيب ، ونقدرة التقدير الصحيح ، ونحاول لكي نصل إلى الاستجابة العاطفية و التذوق الجمالي أن نربطه بأحوال قومه المادية والفكرية ، والعاطفية ، لننظر فيه بعينهم ، ونستمع إليه بأذانهم ، وأن نرى فيه صدى تجاربهم المعينة ، والمحددة في مكانهم وزمانهم ، وما كانوا يشهدون حولهم في الطبيعة من مشاهد ، ويبلون في نمط معيشتهم من أحداث ، صاغتها وحدتها المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في كل مناهي حياتهم ، بعد هذا لا قبله ، نستطيع أن نستخلص القيمة الحقيقية لإنتاجهم الشعري ، وأن نتلمس فيه جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمع بيننا وبينهم ، على اختلاف الأزمان ، والمقولات ، والأوضاع (٣)

لذلك فإن التاريخ الاجتماعي للفن لا يحكم علينا أن ننظر إلى الفنان بمعزل عن مجتمعه ، بل ويؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد إشكال تابعة من الوعي الفردي يحددها السمع أو البصر ، وإنما هي أيضا تعبيره عن نظرة العالم يحددها المجتمع .

١- أ. محمد الهادي : " فننظر الطبع والصنعة في الشعر " / ١٤٥ .

٢- د/ احمد فؤاد الأموني : الشعر والحياة (مبحث في مجلة الثقافة) ع ٦٨٢ سنة ١٩٥٢ .

٣- د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقريره ج ١ / ٢٠٩ / ٢١٠ وراجع ما بعدها .

وما هوذا سر إعجاب الناس بالشعراء حين يكون نظمهم عاما وخالدا يحكي ما في أنفسهم جميعا , ولا يكون كذلك إلا إذا كان متصلا بالحياة , وصورة صادقة لها .

وقد لا يستطيع الفنان أن يعبر عن روح عصره , كما يعبر عن روح ذاته , ولكن علي قدر هذا التداخل بين الأمرين يتحدد حظه من العبقرية , فيقدر ما تحمل الصورة من قيم اجتماعية و عاطفية , وفنية يتميز استعمال الشاعر لها من خلال اللغة , وكأنه لا ينسي اختلاط الحالات النفسية بالحالات الاجتماعية مما يساعدنا علي أن " نستخلص ما يرقد تحت التعبير العام المنطقي من صور و آراء اخلاقية , واجتماعية وفلسفية , ودينية , لم يشعر المؤلف بالحاجة إلي العبارة عنها , وإن كونت الأساس الدفين لحقيقته العقلية , ذلك لأنه كان يفهمها في نفسه , كما كان الآخرون يفهمونها عنه دون الحاجة إلي التصريح بها , سوف نذكر في ومضة أو نبذة أو تركيب

الأغراض العميقة الخفية التي كثيرا ما تعارض المعنى الظاهري للنص "

(١)

هذا , وكلما تعمق الفن وضرب بجذوره في أغوار الحياة , وكشف في مضمونه عن أنماطها الفكرية والعاطفية المعقدة , وكلما وضع يديه على أسرار الطبيعة البشرية , واستخلص فيها عبرا تطهر أدران البشر , وتعد إليهم صحتهم النفسية , تسهم في نموية شخصياتهم , وكلما كان تصور الفنان للحياة تصورا كاملا متسقا , كلما عظم شأن هذا الفن , وكلما تفوق على غيره من الفنون , وكتب له الخلود على مر الأجيال , وبهذا المعنى يمكن القول بحق , " إن الشعر نقد للحياة " .

قصارى القول : إن الأدب بشكل عام جوهر التاريخ بأكمله , بل هو خلاصة وموجزه (٢) - ومع ذلك فإن الأدب يمنحنا خصوصيات لا تتخل في نطاق العلم ولا الفلسفة (٣).

إنه أكثر خصوصية من علم النفس , وعلم الاجتماع , وأكثر شمولاً من التاريخ والسير , ذلك لأنه ذو طبيعة تأويلية لا بد وأن يقدم لنا حدا أدنى من الحكم بالجدارة الجمالية , وليس بالجدارة التاريخية أو الفلسفية , أو المطابقة مع السيرة (٤) إنه يتميز

١- راجع (لانسون) - في (ملهج البحث في اللغة والأدب) - ترجمة د/ محمد منظور ضمن مبحثه (النقد المنهجي عند العرب) ص ٢٩٧ وما بعدها .

٢- نظرية الأدب / ١٢١ / ٣٥ .

٣- راجع السابق / ١٢١ .

٤- راجع السابق / ٣٣١ .

بشفافية الخاص (النوعي) في الفردي أو شفافية العام (الجنس) في الخاص , وبشفافية الأبدي في الزمني ومن خلاله (١) , ذلك لأنه يتميز بتجسيمات منظمة وذات تنوع كبير للتجربة الإنسانية .

ولعل ما نسميه ذوقاً ليس إلا مزيجاً من المشاعر والعادات والأهواء التي تساهم فيها كل عناصر شخصيتنا المعنوية بشئ , من ثم يدخل في تأثيراتنا الأدبية شئ من أخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا .

ولكن التاريخ يستطيع أن يفصل عنا حساسيتنا الفنية أو على الأقل يخضعها لحكم الصور التي تكونها عن الماضي , ومن ثم يكون نشاطنا الفني عبارة عن إدراك العلاقات التي تربط العمل الأدبي بمثل أعلى أو بمنحى في الصياغة معلوم , ثم ربط هذين الأخيرين بروح الكاتب أو حياة الجماعة , أي أننا سنأخذ أنفسنا بأن نحس تاريخياً , فنقيم سلم القيم لا تبعاً لميولنا الخاصة وحسب , بل وفقاً لقوة ودقة (٢).

ثم إن الخصائص التي تميز العبقرية الفردية ليست أجمل ما في تلك العبقرية بل لأنها تشمل في حناياها الحياة الجماعية لعصر , أو هيئة , وترمز لها أي تمثلها , من ثم وجب علينا أن نحاول معرفة كل تلك الإنسانية التي أوضحت عن نفسها خلال كبار الكتاب , وهكذا نضطر أن نمير في اتجاهين متضادين : نستخلص الأصالة ونوضحها في مظهرها الفريد المستقل الموحد ثم ندخل المؤلف الأدبي في سلسلة , ونظهر كيف أن الرجل العبقرى نتاج لبيئة وممثل لجماعة (٣).

إن أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة , وبؤرة للتيارات المعاصرة , وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته , ولكي نميزه , لابد أن نعرف الماضي الممتد فيه وذلك الحاضر الذي تسرب إليه (٤).

لذلك فإن أي محاولة نتكلم من خلالها جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمعنا بيننا وبين الجاهليين , علينا أن نضع النص الجاهلي في بيئته وعصره , ونربطه بأحوال قومه المادية , والفكرية , والعاطفية , ونحاول أن نرى صدق تجاربهم المعينة في مكانهم وزمانهم .

١- راجع السابق / ٣٣٢ .

٢- النظر (لاسون) في منهج البحث في اللغة والأدب - ترجمة د/ محمد ملدور ١٩٧٠ .

٣- راجع السابق / ص ٤٠٣ .

٤- راجع السابق / ص ٧٠٤ .

وما كانوا يشهدون حولهم في الطبيعة من مشاهد , ويبلون في نمط معيشتهم من أحداث صاغتها وحدنتها المرحلة التطورية المعونة التي بلغوها في حياتهم الاجتماعية .

ونحن إذا نظرنا إلى الجاهليين , وجدنا أنهم في عيشتهم وحياتهم البدوية الصرف لم يخرجوا عن الدائرة التي وضعهم فيها طبيعة بلادهم , فهم لم يروا غير الصحراء الواسعة , وهذا البسط اللانهائي الذي يحمل على الظن بأن الحياة لا تتغير , وطبعي أن يكون ما يجيش في صدورهم من معان , وما يلابس أفكارهم من أخيلة صورة لحياتهم فلا أثر فيه لتعقيد , لأن الخيال عندهم منقزعه صورته من المحسات , والتعقل مستتب مما يلوح من مشاهد , ويعرف من تجارب , وينساب في النفوس من وجدان , كل ذلك في غير غلو , أو مبالغة أو إغراق .

ولعل لظهور ما يتجلى فيه تأثير المعاني الخيالية بالبيئة التشبيه والاستعارة , فهما في العصر الجاهلي قبل أن يخرج العرب من جزيرتهم , وينسلخوا في الأرض بكادان لا يدوان ما يقع عليه الحس , يقول " ابن طباطبا الطوي " :

" واعلم أن العرب أودعت أشعارهم من الأوصاف والتشبيهات , والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانتها , ومرت به تجاربها , وهم أهل وبر صحونهم البوادي , وسقوفهم السماء , فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها , وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع وصيف وخريف من ماء وهواء , ونار وجبل , ونبات وحيوان , وجماد وتطلق ومتحرك وساكن , وكل متولد من وقت نشونه وفي حال نموه إلى حال انتهائه , فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانتها وحسبها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق , ومنمومها , في رختها , وشنتها , ورضاها , وغضبها , وفرحها , وغمها , وأمنها وخوفها , وصحتها وسقمها , والحالات المتصرفة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم , وفي حال الحياة إلى حال الموت , فشبّهت الشيء بمثله تشبيها صافقا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أراحتها " (١)

دخلت الاستعارة معه ميدان حربه , فكثرت , وتعددت تعدد أيام غزوه وصراعه مع الآخرين من أعدائه وشائنية , وذهب خيال الشعراء بها كل مذهب , لتصوير ما نزل بساحة الأعداء من قتل , وضرب , صاروا بعده جزرا للضباب والمباع , وجوارح الطير , وما ألقى في قلوبهم من رعب وفزع , ففروا هاربين .

١- ابن طباطبا الطوي : عيار الشعر ١٠ / ١١ .

لقد صور الشاعر الجاهلي ما كان قومه يفتونونه بأعدائهم , وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضارية , بأنهم إذا قوهم كلس العذاب , فراح يستعير الكأس المرة في تهكم وسخرية وشماتة مثلاً لما يلقاه العدو من قتل , وإيلام , يذيقه إياها مرة في أكثر الأحيان , ومشفوعة بما يخصصها بلون من ألوان النكال , كان تكون كالنار , أو مملوءة بالسلم النافع , أو مكروهة الجرعات , معتمداً كما سيتضح لنا على حاسة الذوق في صور تتردد كثيراً في معرض الفخر والتباهي بالقوة , والجلد والصبر .

وما التهمك هنا أو السخرية إلا إدخال الدوافع المضادة أو المكملية , ولذلك فبن الشعر الذي لا يصمد أمام السخرية والتهمك ليس من الطراز الأول , كما أن السخرية , أو المفارقة ذاتها هي دائماً من الصفات المميزة للشعر الرفيع (١).

"ثم إن التوازن بين الدوافع المضادة هو أساس الاستجابات الجمالية ذات القيمة العظمى , ينشط أجزاء من شخصياتنا أكثر بكثير مما يمكن أن تنشطه تلك التجارب المقصورة على انفعال محدود فحينئذ لا توجه في اتجاه واحد فقط , وهذا مما يؤثر فينا , وحينما لا نستجيب من خلال مجرى اهتمام واحد ضيق ولكن من خلال مجار عدة في الوقت نفسه , وعلى نحو متمسك فحينئذ تكون استجاباتنا "خلفية من المصلحة" فالحالة الذهنية التي تخلو من المصلحة هي حالة عدم رؤية الأشياء من زاوية أو وجه واحد فقط" (٢).

هذا , وتتعدد أمثلة التهمك الاستعاري , والزراية في مجال التباهي بالقوة في الحروب والصراعات كما قلنا , من ذلك قول "سنان بن أبي حارثة المري" .

قُلْ لِلْمَثَمِّ وَأَبْنِ هِنْدٍ مَلِكٌ : إِنْ كُنْتَ رَأَيْتَ عَزْناً فَاسْتَقْدِمِ
تَلَقَّى الَّذِي لَأَقَى الْعَدُوَّ وَتَصْبِطِحِ : كَلِمَا صَبَّابَتُهَا كَطَعِمِ الْعَلَقِمِ (٣)
وقول "عمر بن الطفيل" :

صَبَّحْنَا الْحَيَّ مِنْ حَيْسٍ صَبَّوْحَا : يَكُنْ فِي جَوَانِبِهَا التَّمِيلِ (٤).

١- راجع مبادئ النقد الأدبي لريتشارد / ٣٢١.

٢- راجع السابق / ٣٢٢.

٣- المفضليات / ق / ١٠٠ / ٣٤٩.

٤- ديوان عمر بن الطفيل - وعبد الأبرص (مطبعة بتحقيق لائل سنة ١٩٢٣ / ١٢٣ والتأمل - والمثل - والمثلين : السم .

وقول " الأعشى " , ميمون بن قيس , يمدح بني شيبان لانتصارهم في يوم " ذي قار " :

أَذَا قَوْمَهُمْ كَلَسًا مِنَ الْمَوْتِ مُرَّةً : وَقَدْ بَذَخَتْ فَرَسَاتُهُمْ وَأَنْلَتْ (١)

وقول " طفيل الغنوي " :

فَرَحْنَا بِأَسْرَائِهِمْ مَعَ النَّهْبِ بَعْمًا : صَبَحْنَاهُمْ مَلُومَةً لَا تُكْنَبُ (٢).

أما " النابغة الجعفي " : فينصف الأعداء , ولكنه يثبت لقومه فضيلة الصبر على الموت في قوله :

فَلَمَّا قَرَعْنَا النَّيْعَ بِالنَّيْعِ بَعْضُهُ : بِبَعْضِ أَيْتِ عِيدَانِهِ أَنْ تَكْسُرَا

سَقَيْنَاهُمْ كَلَسًا سَقَوْنَا بِمِثْلِهَا : وَلَكِنَّا كُنَّا عَلَى الْمَوْتِ أَصْبَرَا (٣)

و أصل للمعنى في الكأس أنها اسم للدخ مادام فيه الخمر , وهي أيضا الخمر , وهذا ما يفيد تصويرهم البأس والقوة في تهكم بصورة الكأس يصبحونهم بها كما نجد ذلك في قول " الحرث بن كباد " :

لَقَدْ صَبَحْنَاهُمْ بِالْبَيْضِ صَالِيَةً : عِنْدَ اللَّقَامِ وَحَرَّ الْمَوْتِ يَنْقُدُ (٤)

كما قال " اعشى بكر " في يوم " ذي قار " :

أَمَّا تَعِيمٌ فَقَدْ ذَاقَتْ عَادَاوَتَنَا : وَقِيمٌ عِلَانٌ مِمَّنْ الْخِزْيُ وَالْأَسْفُ

وَجَدْتُ كِمْرِي غَدَاةَ الْحِنُوِّ صَبَحَهُمْ : مِمَّا كَتَلَيْبُ تَرْجَى الْمَوْتَ فَاتَّصَرَفُوا (٥)

- ١- ديوان الاعشى / ق ٤٠ .
- ٢- ديوان طفيل (ط لندن ١٩٢٧) ص ٢٢ - والملموه : الفكية المنتشرة لا تكتب : أي لا تعجم عن القتل محقة ما تفعل في صدق .
- ٣- الخزاعة الليثي (طبولاق) ١٢٩٠هـ / ج ١ / ١٤٠ . وشعر النابغة الجعدي (ط منشورات المكتب الاسلامي) دمشق ١٩٦٤ - تحقيق محمد زهير الشاويش ص ٧١ .
- ٤- لويس شيخو : شعراء النصرانية / ٢٧٨ .
- ٥- العقد الفرید / ج ٥ / ص ٢٦٦ .

كما قال (هو نفسه) يلوم "قيس بن مسعود في يوم "ذي قار" أيضا :

شَلَى النَّفْسَ قَتْلَى لَمْ تَوْسِدْ خُدُودَهَا : وَمَسَدًا وَلَمْ تَعَضْضْ عَلَيْهَا الْإِثْمَلُ .

بِعَيْنَيْكَ يَوْمَ (الْحِنَى) إِذْ صَبَحْتَهُمْ : كَتَلَبُ مَوْتٍ لَمْ تَعْقُهَا الْعَوَائِلُ (١)

وقال "جسّاس بن مرة" :

فَلَمَّا رَأَيْنَا وَاسْتَبْنَا : عَقَلَبَ الْبَغْيِ رَالِغَةَ الْجَنَاحِ

صَرَفْتُ إِلَيْهِ نَحْسًا يَوْمَ مَوْي : لَكُ كَلِمٌ مِنَ الْمَوْتِ الْمَتَاحِ (٢)

فالعداوة مما يذاق ، وحربهم العدو بمثابة تصبّيح له ، كمن ذاق خمر الصباح على سبيل التهكم والمسخرة .

وقال "عبّيد بن الأبرص" :-

وَلَقَدْ تَطَوَّلَ بِالْأَنْزِلِ لِعَامِرٍ : يَوْمَ تَشَيَّبَ لَهُ الرَّؤُوسُ عَصِيبُ

حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكُلْسٍ مَرَّةً : فِيهَا الْمَثَلُ نَائِقًا فَلْيَشْرَبُوا (٣)

أما "الأعشى" - ميمون بن قيس ، فيقول فخورا بهزيمته "هلمرز" قائد جيش الفرس في "يوم ذي القار" :-

فَجَاءَ الْقَيْلُ "هَلْمَرْزُ" : عَلَيْهِمْ يُقْسِمُ الْقَسَمَا

يَنْوُقِي مَشْطَعًا حَتَّى : يُلْمِيءُ السَّبِيءَ وَالنَّصَا

صَبَحْنَاهُمْ مَشْطَعَةً : فَخَالَ مَصِيبَهَا رَنَمًا

صَبَحْنَاهُمْ بِنَشْطَبٍ : كَلَيْتَ قَطَعَ الْأَكْمَا (٤)

١- السابق ص ٢٦٧/٢٦٨

٢- شعراء النصرانية / ٢٤٧ .

٣- ديوانه / ص ٦

٤- ديوانه / بتحقيق د/ محمد حسين (ق ٥٦) . ومختار الشعر الجاهلي ج ٢/ ٢٨٠/٢٨١

وَرَنَمًا : متلفه - والكفت: السروح - وهلمرز: قائد جيش الفرس
المشطع: الفخر مزجت بلماء - والقلم: الأبل - يفرق: يرجع - ولحق أحدث صوتا - والأكما البشرة

والحرب عند "المهلل" - (عَوِي بن ربيعة) كأس مرة بتجرعها العدو مرة
حسواتها، يقول في رثائه "كليب بن وائل" لما قتل في حرب "البسوس" :-

فَتَسَلَّوْا كَمَا أُمِرَتْ عَلَيْهِمْ : بَيْنَهُمْ يَقْتُلُ الْعَزِيزُ الْغَلِيلَا (١)

ولا يخفي علينا ما في كل صورة من اختلاف عن الأخرى، في أسلوب
العرض وحسن التخييل، ودقه التصريف، "فأعشي بكر" يصبح العدو بالكتائب
تزجي الموت، والصورة نفسها في البيتين التاليين له، الكتائب كتائب الموت
نفسه التي لم يستطع أحد دفعها، والكأس لدي "جَمَلَس بن مُرَّة" كأس من
الموت مرة المذاق، وعند "عبيد بن الأبرص" كذلك، وعند "الأعشى ميمون
ابن قيس" التصريح بالثياب، وهكذا تختلف جزينات الصور باختلاف رؤية
كل شاعر بما يضيف إليها من فنه ولغته و تصوره.

والصورة تتكرر لدى الشعراء الجاهليين في غير موضع، ويزداد التباين في
طريقة عرضها عندما نقرأ للفخساء رثاءها أخاها صخرا، إذ تقول :-

يَعْدُو بِهِ مَسِيحٌ، فَهَدَّ مَرَا كَلَّةٌ : مَجْلِبِبٌ يَمُودُ اللَّوْلُ جَلْبَابَا

حَتَّى يَصْبَحَ أَقْوَامًا يُحَارِبُهُمْ : أَوْ يَمْلِكُوا فَوْنَ صَفِّ الْقَوْمِ أَصْلَابَا (٢)

فالتصريح بفرس سريع الجري، خفيف الحركة، صلب قوي، فهو بمثابة سلاح
من أسلحة الموت والهزيمة.

أما "علور بن الطفيل"، فارس قيس، ابن عم "عبيد بن ربيعة"، فقد وصل
باستعارة التصريح، "وهو شرب خمر الصباح" لغارة الصباح إلى درجة من
القوة بحيث إنها تبيل الحبالى من النساء من فرط صدمتها لهن، وخوفهن منها،
يقول :-

وَنَسْتَلِبُّ الْأَفْرَانِ، وَالْجَرْدَ كَلَجٌ : عَلَى الْهَوْلِ يَصِفُّنَ الْوَشِجَ الْمُقَوَّمَا

(١) البعث الفرزدق/ج٦/٦٢

(٢) ديوانها/٧- وفنثاب: السهام - وكثفت بمطى سريع

وَنَحْنُ صَبَحْنَا حَتَّى أَسْمَاءَ غَارَةَ : أَهْلَ الْحَبَالِي غِبْ وَقَعْنَا لَمَسَا (١)

ولا يخفى علينا ما في مشهد المعركة، وهزيمة العدو، من عبوس الخيل، وظهور استناتها، ومن ركوبها الأمر بلا تدبير ولا روية، إذ قال: "يعسفن"، يريد أنهن يلقين بأنفسهم على الرماح المتشابكة، بدون خوف أو اكتراث.

ويقول مرة بن قيس بن عاصم "في يوم النباح" وتَبَدَّلَ، لتميم على بكر، وقد صور "التصبيح" في شكل مغاير لما سبق:-

أَنَا ابْنُ الَّذِي شَقَّ الْمَزَادَ وَقَدْ رَأَى : بِثَبَلٍ أَحْيَاءَ اللَّهَائِمِ حَضَرَا

وَصَبَحَهُمْ بِالْجَيْشِ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ : فَلَمْ يَجِدُوا إِلَّا الْأَيْسَةَ مَصْدَرَا

عَلَى الْجَرْدِ يَطْلُنُ الشَّكِيمُ عَوَيسَا : إِذَا الْمَاءُ مِنْ أَعْطَافِهِنْ تَحَدَّرَا

سَقَاهُمْ بِهِ الذِّبْقَانِ قَيْسُ بْنُ عَاصِمٍ : وَكَانَ إِذَا مَا أَوْرَدَ الْأَمْرَ أَصْدَرَا (٢)

لقد حضر الموت جند العدو، وكانت الحرب صباحهم بدلا من خمر الصباح، يشربونها من أسننه الرماح، والسيوف وكأنها اكواب سقياهم، ثم إن الحرب بسمومها وبأسنتها تورد وتصدر، فإذا ما انثخروا العدو بسلاحها عانوا ليضربوهم المرة بعد الأخرى ثم إن الخيل تشارك أصحابها العبوس والجهد والتصميم، وتبدل ما تبدل مع فرسانها حتى تصيب عرقها على أعطافها من فرط الجهد وقوة المقاتلة.

وفي يوم السيطيين (لبكر على تميم) قال "رشيد بن رميض العبدي":-

فَجِئْنَا بِجَمْعٍ لَمْ يَرِ النَّاسُ وَثَلَسَهُ : يَكَادُ لَهُ ظَهْرُ الْوَرَبَةِ يَظْلَعُ

بِرَّعَنْ دَهْمٍ تَتَشَدُّ الْبَلْقُ وَسَطُهُ : لَهُ عَارِضٌ فِيهِ الْأَيْسَةُ تَلْمَعُ

صَبَحْنَا بِهِ مَعْدَا وَعَمْرًا وَمَالِكًا : فَكَانَ لَهُمْ يَوْمَ مِنَ الشَّرِّ أَشْنَعُ (٣)

(١) الشعر والشعراء/ ج١/ ٣٤٢ - و"عامر بن الطفيل" فارس قيس، وكان أعور عيما لا يولد له. والجورد: قصير الشعر، وقصر الشعر من علامات عتق الخيل، وكرمها - والكلع من الكلوح بدو الأسنان عند العبوس، ويعسفن من العبث وهو ركوب الأمر بلا روية ولا تدبير والوشيع الرماح. وأصلها الشجر الذي تصنع منه.

(٢) العقد الفريد/ ج١/ ١٨٥

(٣) العقد الفريد/ ج١/ ص ٥٥ و يسمى اليوم أيضا بيوم الشيطيين

كما كان تشبيه الحرب "بالنار" من أشيع الصور الاستعارية ذكرا و أكثرها ترددا على لسان الشعراء الذين وصفوها في سياق إغراض كثيرة كالغفر و الهجاء والثناء والمدح، واستعملوا في هذه الصور ألفاظا بعينها مثل "شَبَّ" و "استعر" و "اضرم"، و "حش"... الخ، ليدلوا على شدة توقد الحرب، ونشاطها، وارتفاعها، وتظلي العدو بها، و قد اصطلاها حامية، وهم إذ يحشونها تزداد على طول المدى ارتفاعا وتحرقا، ويبقى أثرها المنمر، وقد حمى الحديد على العدو، واستمر قتله، وثار نفع الموت كالدخان، وتهيبت القلوب حملة.

يقول "الحارث بن عباد" :

بِالْقَوْمِ مِنْ حَلِيفٍ قَدْ دَهَنَّا : وَلِحَرْبٍ اسْتَبَبَّ مِنْهَا فَذَالِي
أَصْبَحْتَ حَرِيْبًا وَحَرْبُ آبِنَا : بِاسْتِعَارٍ تَشَبُّ بِالْأَهْوَالِ (١).

فالحرب كالداهية تمتدح كالنار وتشب بالأهوال التي يشب منها قذال الرأس وهو جماع مؤخرته من الإنسان.

أما "نهشل بن حري النهشلي" من المخضرمين فيصف يوم الحرب قائلا :

وَيَوْمَ كَانَ الْمُصْطَلِينَ بِحَرِّهِ : وَإِنْ لَمْ تَكُنْ نَارُ قِيَامٍ عَلَى الْجَمْرِ .
صَبَرْنَا لَهُ حَتَّى يَبُوءَ وَإِنَّمَا : تَفْرُجُ أَيَّامَ الْكَرِيهِ بِالصَّبْرِ (٢).

إنه يوم يصطلي الناس كما تصطليهم النار التي استعيرت هنا للحرب وقد اتقدت جمراتها، ولا مفر من الصبر عند المواجهة حتى تبوء نارها أي تخمد وينتهي استعارها .
كما قال "امرؤ القيس" في الحرب :

الْحَرْبُ أَوَّلُ مَا تَكُونُ قِتِيَّةٌ : تَسْعَى بِزِينَتِهَا لِكُلِّ جَهْلُولٍ .
حَتَّى إِذَا اسْتَعَرَّتْ وَشَبَّ ضَرَامُهَا : عَلَتْ عَجُوزًا غَيْرَ ذَاتِ خَلِيلٍ
شَمَطَاءَ جَزَتْ رَأْسَهَا وَتَكَرَّتْ : مَكْرُوهَةً لِلشَّمِّ وَالتَّقْبِيلِ (٣).

١- شعراء النصرانية / ١٣٤ .

٢- الشعر والشعراء لابن قتيبة (ج ٢) ص ٦٤١ .

٣- ديوان امرؤ القيس (بتحقيق محمد أبو الفضل) ق ٣٥٣ / ٩٦ .

وقال " عمرو بن كلثوم " في يوم " خزاز " :

وَتَحَنُّ عِدَاةَ أَوْفِدٍ فِي خَزَازٍ : رَفَعْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا .

فَكُنَّا الْأَمِينِينَ إِذَا التَّقِينَا : وَكَانَ الْأَمْسِرِينَ بَنُو أَبِيْنَا .

فَصَلُّوا صَوْلَةً فِيمَا بِلَيْهِم : وَصَلُّنَا صَوْلَةً فِيمَنْ بِلَيْْنَا .

فَأَبَاوَا بِالْهَابِ وَيَسْبَبُونَا : وَأَبْنَا بِالْمُلُوكِ مَصَّافِينَا (١)

وفي يوم " المعَا " يقول " حُجْر بن خالد بن محمود " :

وَمُنْبَطِحِ الْفَوَاضِرِ قَدْ أَنْقَا : بِنَاعِجَةِ " الْمَعَا " حَرَّ الْجِلَادِ

تَنَفَّسْنَا أَخَانِيذًا لَمُـرَّتْ : عَلَى " مَسْكَنٍ " وَجَمْعِ بَنِي عُبَادِ (٢) .

ويقول " الولاد بن المنذر " :

وَإِذَا الْمَهْرَةَ الشَّعْرَاءُ أَرْكَبَ ظَهْرَهَا : فَسَبَّ إِلَهَهُ الْحَرْبَ بَيْنَ الْقِبَالِ .

وَأَوْفِدَ نَارًا بَيْنَهُمْ بِضِرَامِهَا : لَهَا وَهَجٌ لِلْمُصْطَلِي غَيْرُ طَائِلِ (٣) .

ويقول " طفيل الغنوي " :

فَأَحْمَشَ أَوْلَاهُمْ وَالْحَقُّ بِيَرَبِهِمْ : فَوَارِسَ مِنَّا بِالْقَنَا الْمَتَخِلِ (٤)

وَأَحْمَشَ النَّارَ : ألهبها بالحطب والشحم ، أي أنه بالحرب أقاد النار فيهم طعنا وقتلنا بقنا منتقاة وخش بها القتل فتثير بينهم الضرم .

١- المعتمد الفريد (ج٦) / ٨٤

٢- المعتمد الفريد (ج٦) / ٨٥ - مسكن : ابن باعث بن الحرث بن عباد - والأخخذ : من أخذ من النساء .

٣- حماسة المرزولي / ج٢ / ط١ / ٥٦٣ (وظهرها بالرفع كالكرك القدر إذا لم يكن الانتفاع به .

٤- ديوان طفيل والطرماح . بتحقيق كرنكو - ط لندن ١٩٢٧ / ص ٣٨ .

ويقول " بشامة بن عمرو " خال " زهير بن أبي سلمى " محرضاً قومه على القتال :

وَحْشُوا الْحُرُوبَ إِذَا أَوْقَيْتَ : رِمْلًا طَوَّالًا وَخَيْلًا فُحُولًا
وَمِنْ نَسِجِ دَاوُدَ مَوْضُونَةٌ : تَرَى لِلْقَوَاضِبِ فِيهَا صَبِيلًا (١).

فالحرب نار توقد , وأدوات إيقادها الرماح الطوال , والخيا الفحول وهذا مراده من قوله : " وحشوا " ثم نراه يستعير الرؤية للسمع بجامع الإحساس في كل , لأن الرؤية أوثق من السمع , وهاهنا ما يسمى " بتراسل الحواس " , وهي استعارة دقيقة لم تغب عن مخيلة الجاهلي منذ مئات السنين .

" وتراسل الحواس " في الشعر نوع من الرمز , يلجأ إليه الشاعر وسيلة تعنى بها اللغة الوجدانية , كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه , فيصنف الشاعر مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى , فتعطي المسموعات ألوانا , ويضحي المسموع مرينا , وتصير المشمومات أنفاما , وتصيح المرئيات عاطرة , وذلك أن اللغة في أصلها رموز مصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة , فالألوان , والأصوات والعطور , تنبعث من مجال وجداني واحد , فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو .

وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة , وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا , وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغني والأكمل (٢).

١- المضغليات / ق ١٠ ص ٥٩ .

٢- ومن دعا إلى الاستعارة بتراسل الحواس لكمال التعبير بالصور الفرنسي " بودلير " في قصيدته التي عنوانها " تراسل " , فيها يقول : الطبيعة معبد ذو دعائم حية وأحياء تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح , ويجوس المرء منها في غليات من رموز تلحظه بنظرات الألفة , تتجلبج الروائع والألوان , والأصوات , كأنها أصداء طويلة مختلطة الأتية من بعيد لقولف وحدة عتيقة المعنى مظلمة الأرجاء رحيبة كالليل أو كالضوء , وتحول صفات الحواس وصورها بعضها إلى بعض يجعل المعالم الواقعي مثليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام . (راجع النقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي هلال ص ٢٩٦/٢٩٥ - طدار النهضة - الفجلة - القاهرة ١٩٧٩ .

ويقول " حسان بن ثابت " في مدح " الزبير بن العوام " , جاعلا سيف " الزبير " أداة لإيقاد سحر الحرب وحشها حامية على الأعداء :

إِذَا كَشَفْتَ عَنْ سَافِهَا الْحَرْبِ حُشَّهَا : بِالْبَيْضِ سَبَاقِي إِلَى الْمَوْتِ يُرْقِلُ
لَهُ مِنْ رَسُولِ اللَّهِ قُرْبَى قَرِيبَةً : وَمِنْ نُصْرَةِ الْإِسْلَامِ مَجْدٌ مُؤْتَلُ (١).

وقال " زهير بن أبي سلمى " في كراهة الحرب :

مَتَى تَبْعُوهَا تَبْعُوهَا نَمِيمَةً : وَتَنْصُرَ إِذَا ضُرَّتْ مَوَّاهَا فَتَضْرِمَ (٢).

ويقول " زهير " أيضا :

يَحْشُونَهَا بِالْمَشْرِفَةِ وَالْقَنَا : وَفَتَيَانِ صِنْفِي لَا ضِعَافَ وَلَا نُكْلُ
قَضَاعِيَةٍ أَوْ أُخْتَهَا مُضِرِيَةٍ : يَحْرِقُ فِي حَافَتِهَا الْحَطَبُ الْجَزْلُ
إِذَا لِحَحَتْ حَرْبٌ عَوَانَ مُضِرَّةٌ : ضُرُومٌ تُهَرُّ النَّاسُ أَنْبِلَهَا عَصْلُ (٣).

فالحرب وقودها الناس , وقد ضرب اللقاح مثلا لكمالها وشدتها على سبيل الاستعارة , ثم إنها ليست بحرب أولى , لكن قوتل فيها أكثر من مرة فهي (عَوَان) , ثم هي عضوض سينة الخلق تجعلهم يكرهونها , وقد استعار هنا العض والفك والفرس لشدتها وعنفوانها .

وقال " عامر بن الطفيل " :

وَأَنَا ابْنُ حَرْبٍ لَا أَرَأَى أَشْبَهَا : سَمَرًا وَأَوْدَهَا إِذَا لَمْ تَوَقَدْ (٤)

وقال " مَيْمَنُ بْنُ حَارِثَةَ الْمُرِّي " يفخر ببطولته :

لَقَدْ صَبَحْتُ سَوَامَ الْحَيِّ مُشِطَةً : رَهْمًا تَطَّلِعُ مِنْ غُورٍ وَأَنْجَادِ (٥)

١- ديوان حسان بن ثابت بتحقيق د / سيد حنفي / ٢٩٤ (وحشها أودها) .

٢- مطلق الزروقي (ط بيروت) / ٨١ .

٣- ديوان زهير (ط الأمل للشمسري) / ٣٧ .

٤- الفضليات / ق ١٠٧ ص ٣٦٤ - (ويهرايلا) .

٥- الفضليات / ق ١٠١ ص ٣٥٠ ونحوه : يفتح العين ويكسرهما , أراد تشبيهها بالنسر المشطحة ويكسرهما أراد المتفرقة - والرهو : السنان يخني الكتيبة تسير على هوائها - والفور ما اطمأن من الأرض وغار- والأنجد والأنجد ما ارتفع من الأرض .

فقد أشعل الحرب ناراً بكتيبة تسيير على هينتها لتقتها بالظفر ، تأتيتهم من كل مكان .
(والرهو، السلكن على هينئة – والجمع رهاه) .

وقالت " الخنساء " في رثاء أخيها صخر :

وَيَنْهَضُ لِلْعُيَا إِذَا الْحَرْبُ شَمَرَتْ : فَهَيَّطْنَاهَا قَهْرًا وَإِنْ شَاءَ أَضْرَمًا (١)

ولعل سرعة التوقد ، والاستعمال ملحوظة في اختيار الفعل (أضرم) ، فالضرم دق الحطب وما تسرع فيه النار الاشتعال ، هو الضَّرام .

ويقول " ضَمْرَةُ بَنِ ضَمْرَةَ النَّهْضَلِي " الجاهلي التميمي لساناً وبياناً يفخر بظليته الكتائب العتيبة :

وَمَشْعَلَةٌ كَالطَّيْرِ نَهْنَهَتْ وَرَدَّهَا : إِذَا مَا الْجَبَانُ يَدْعَى وَهُوَ عَقْدُ (٢) .

فالمشعلة ، بفتح العين، الكتيبة تشعل الحرب ، مستعيراً لها النار ، وجعلها كالطير في سرعتها ، مما يدل على الثقة بشدة البأس ، وربما جعلها كالطير في كثرتها ، تخيف الجبان ، وقد (عقد) أي انحرف بتقياها ، أما هو فقد نهَّه ورَدَّها ، أي كف قطيعها من الجيش .

ويقول " النابغة الذبيقي " لعمر بن المنذر حين قُتل أخوه " المنذر بن المنذر "

قَدْ خَلَّتْ الْحَرْبُ عَنْهُ فَهُوَ يُسِيرُهَا : كَالْهَنْوَانِيَّ حَلَّى حَدَّهُ الْأَيْمُ (٣)

فقد أشعل الحرب (يعني عمرو بن هند) كانه سيف (حلاه قرأه) في مضيه .

أما " قيس بن الخطيم " ، فلا يشعل الحرب ظالماً ، وإنما يوقدها حال ظلمه ، يقول :-

وَكُنْتُ امْرَأً لَا أَبْعَثُ الْحَرْبَ ظَالِماً : فَلَمَّا أَبَوَا اشْتَغَلْتُهَا فِي كُلِّ جَانِبٍ (٤)

١- ديوان الخنساء / ١٣٢ .

٢- المعضلات (٩٣ق) / ص ٣٢٤ .

٣- ديوان النابغة (بتحقيق محمد أبو الفضل) - ط دار المعارف (ق ٥٩) ص ١٩٦ . وَخَلَّتْهُ أَي تَرَكَتْهُ - وَالْأَيْمُ يَرِيدُ يَرْوِبُ السِّيفِ

٤- ديوانه بتحقيق د/ ناصر الدين الاسدي (ق ٤) ص ٣٦

ويقول "الحارث بن عباد" في لقائه عدوه:-

ثُمَّ التَقَيْنَا وَنَارَ الْحَرْبِ سَاطِعَةً : وَسَمَّهَرِي الْعَوَالِي بَيْنَنَا قَصْدُ (١)

ويقول "الأعشى" مصورا طعنة رمحاه:-

بِمُشْطَةٍ يَغْشَى الْفَرَّاشَ رَشَائِشَهَا : بِيَبْتِ لَهَا ضَوْءَ مِنَ النَّارِ حَالِجُ (٢)

قال أبو عبيدة: كان من حديث "يوم الصلي" أن "بنِي مازن" أغارت على "بنِي يشكر"، وأصابوا منهم، وشد زاهر بن عبد الملك بن مالك" على "تيم بن ثعلبة"، البشكري، فقتله، فقال في ذلك:-

لِلَّهِ تَيْمٌ أَيْ رَمَحٌ طَرَادٌ : لَأَقِي الْحِمَامَ وَأَيُّ نَصْلٍ جَلَدٌ

وَمِحْشٌ حَرْبٍ مَلِئٌ مَتَرَضٌ : لِلْمَوْتِ غَيْرُ مَعْرَدٍ حَيَادُ (٣)

والحرب عند "الناطقة الجعدي" قدر تفور فوفئوها ويسكن غليانها، يقول في نساء سبيل:-

فَنَحْنُ غَضَابٌ فِي مَكَانٍ نَسِلَانَا : وَيَسْلَعَا حَرٌّ مِنَ النَّارِ يَصْطَلِي

تَلَوْرٌ عَلَيْنَا قَدْرَهُمْ فَتَدِيمُهَا : وَتَلَوْرُهَا عَنَا إِذَا حَمِيهَا غَلَا (٤)

ولم يكتف الشعراء الجاهليون بتصوير الحرب مستعيرين لها الكأس، والنار بل إننا نرى صورة استعارية أخرى تشبع في شعرهم وتتكرر أيضا، إذ شبهوها - على سبيل الاستعارة - الحرب "بالرحى"، التي تلور فتعرك الناس وتطحنهم لتجعلهم ربما، مستعملين الفعل (دار) في كثير من الأحيان لبيان أثرها الفعال وتدميرها المتصل، مستمدتين هذه الصورة من حياتهم ومرافقها لتلقين إياها إلى ميادين حروبهم، يستوحون منها المعاني التي تبرز الحرب في ثوب محسوس، وليس هناك أشد وأقوى في تصور العربي آنذاك من صورة التدمير التي تحدثها الرحى فيما تطحن،

(١) شعراء النصرانية ج ٢/٢٧٧

(٢) ديوان الأعشى ص ١٣١ (ق٦) - ويحجم بمعنى كاف للإعداء بينهم من كيدهم

(٣) حفسه المرزوقي ج ٢ (ط١) ص ٥٦٢ والمترد الذي ينكس عن قرنه وير و يحجم

(٤) الشعر و شعراء ج ١/ص ٢٩٨، وتلورها يظفوها

أنها صورة دقيقة وملموسة ، تقوى معاني الفتك والهلكة ، وتثقل ذلك كله إلى دائرة الحص نقلا جميلا ومخيلا واضحا .

يقول " ربيعة بن مَفْرُوم الضُّبِّي " ، من المخضرمين :

فَدَارَتْ رَحَاً بِفَرَسِهِم : فَعَقَوْا كَأَن لَّمْ يَكُونُوا رَمِيماً
يَطْعَنُ بِجِيْشٍ لَهُ عَقْدٌ : وَضَرْبٌ يُلْقِيْ هَلْماً جُنُوماً (١)

فقد دارت رحي الحرب حتى صار الأعداء عظاما بالية بعد أن جاش دمهم وتفلقت هامهم التي لم تبرح مكافها .

ويقول " الحارث بن عَبد " :

طَوْرًا نُدِيرُ رَحَاً ثُمَّ نَطْحَنُهُمْ : طَحْنَا وَطَوْرًا نُلَاقِيهِمْ فَتَجْتَلِدُ (٢) .

ويقول " الاعشى " ميمون بن قيس " :

صَبَحُوا فَارِسَ فِي رَأْدِ الضَّحَى : يَطْحُونُ فُخْمَةً ذَاتَ صَبْحٍ (٣)

والطَّحُون رحي الحرب تدور وتفتك بالاعداء في وقت ارتفاع الشمس .

وقال " مهلهل بن ربيعة " - واسمه " امرؤ القيس بن ربيعة " - خال امرؤ القيس بن حَجْر- :

كَأَنَّ غَدَاةً وَبَنِي أَبِينَا : يَجُوبُ غَنِيْزَةَ رَحَاً مُدِيرٍ (٤)

ولقد بَسَطَ " عمرو بن كلثوم " مدارها في قوله :

١- المفضليات : (٢٨ق) ص ١٨٢ / ١٨٤ - وعقيد (ما سال من الدم) والجُوم الذي لم يبرح مكفة " وربيعة " - جاهلي أدرك الإسلام وأسلم وحسن إسلامه .

٢- شعراء النصرانية / ٢٧٧ .

٣- ديوانه (٢٦ق) ص ٢٨٩ .

٤- الأسمجيت (٥٣ق) ص ١٥٤ / ١٥٥ .

مَتَى نَنفِلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَقًا : يَكُونُوا فِي النَّقَاءِ لَهَا طَحِينًا
يَكُونُ ثَلَاثُهَا شَرْقِيَّ سَلَمَى : وَلَهُوَّتُهَا قَضَاعَةُ أَجْمَعِينَا (١)

فحرب " عمرو بن كلثوم " تمتد إلى كل الأماكن مستعيرا لتقلباتها لتهوة الرحي ، وهي القُبْضَةُ من الحب ، كما استعار لأرض المعركة اسم " الثفال " وهي جلدة توضع تحت الرحي لتتلقى طحينها ، ووجود الثفال هنا يعني أن الحرب دائرة إذا أوقدت مدت بكل أدواتها .

وقال " مُحَرِّزُ بْنُ الْمَكْعِرِ الضَّبِّيُّ " :

دَارَتْ رَحَاتُنَا قَلِيلًا ثُمَّ صَبَحَهُمْ : ضَرْبَ يَصِيحٍ مِنْهُ جِلَّةُ الْهَامِ
ظَلَّتْ تَدُوسُ بَنِي كَعْبٍ بِكَلْكَلِهَا : وَهُمْ يَوْمَ بَنَى نَهْدٍ بِإِثْلَامِ (٢)

فحرب المحرز رحي دائرة ، وهي ناقة ثقيلة تدوس بني كعب بصدورها وتطرحهم ببركها عليهم .

وقال " عُرْوَةُ بْنُ الْوَرْدِ " في رده على " قيس بن زهر " وكان قد شتمه :

فَإِنَّ الْحَرْبَ لَوْ دَارَتْ رَحَاَهَا : وَفَاضَ الْيَزُّ وَأَتْبَعَ الْقَلِيلُ
أَخَذَتْ وَرَاءَنَا بِذُنَابٍ عَيْشٍ : إِذَا مَا الشَّمْسُ قَامَتْ لَا تَزُولُ (٣)

فعروة بن الورد " يهدد قيس بن زهر " بالحرب التي سيتوقع الموت بعدها ومهما طال عليه شمس يومه ، فإن يكون له إلا بقية من حياة ليس بعدها إلا الموت المحقق له .

١- معقبات الزَّوْزَنِي (ط بيروت) / ص ١٢٤ - وَالْهُوَّةُ الصَّبِيحَةُ مِنَ الْحَبِّ .

٢- المفضلات في ١٠ / ص ٢٥٢ / ٢٥١ - وَجِلَّةُ الْهَامِ بَنَى عَظِيمَاتِ الرَّمُوسِ .

٣- ديوان عروة بن الورد - والسموأل (ط بيروت) / ص ١٦٤ / ص ٦٠ وَثَلَاثُ الْعَيْشِ طَرِكَةٌ .

كما يقول " زهير بن جَنْبٍ الكَلْبِي " وهو جاهلي قديم :

وَاسْتَدَارَتْ رَحَى الْمَنَابِ عَلَيْهِمَ : بِأُيُوثٍ مِنْ عِلَمٍ وَجَنْبٍ (١)

وفي يوم الصفقة , ويوم كلاب الثاني , قال " مُحَرِّزُ بْنُ الْمُكَفَّرِ الضَّبِّي " :

لَدَى الْقَوْمِ مَا جَمَعَتْ مِنْ نَشِيبٍ : إِذْ سَالَتْ الْحَرْبُ أَلْقَومًا لِأَقْوَامٍ

دَارَتْ رَحًا قَلِيلًا ثُمَّ وَاجَهُهُمْ : ضَرْبٌ تَصَدَّعَ مِنْهُ جِلْدَةُ الْهَامِ

قَلَّتْ ضِبَاعٌ مَجْبِرَاتٌ تَجَرَّرَهُمْ : وَالْحَمَوهُنَّ مِنْهُمْ أَيُّ الْإِحَامِ (٢)

وبوجه آخر للصورة الاستعارية , راح الجاهليون يصورون الجيوش في كثرتها وضخامتها حتى لتضيق بها الأرض الفضاء , وتصبح معضلة , وهو لفظ مستعار من المرأة التي نشب ولدها في بطنها . فقد علق هذا لجيش بهذه الأرض حتى امتلأت به , ولقد ردد الشعراء هذه الصورة المجازية وكرروها على غرار ما رأينا في صور الحرب , وما استعيرلها .

قال " عبيدُ الأَبْرَص " مفتخرا بجيش قومه :

حَتَّى سَقَيْنَاهُمْ بِكَأْسٍ مَرَّةٍ : فِيهَا الْمُثَلُّ نَالِعًا فَلْيُشْرَبُوا

بِمُعْضِلٍ لَجِبٍ كَانَ عَقْلَبُهُ : فِي رَأْسِ خُرْصٍ طَلَرٍ يَنْقَلِبُ (٣)

وقال " أوس بن حجر " مفاخرا :

تَرَى الْأَرْضَ مِنَّا بِالْفَضَاءِ مَرِيضَةً : مَعْضَلَةٌ مِنَّا بِجَمْعٍ عَرَمَمِ (٤)

١- شعراء النصرانية ج٢/ ٢٠٩ .

٢- القد الفرید (ج٦) / ٧٤ .

٣- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار / ٦ / وط لندن ص ١٥ . وعقابه : رايسته - والتخرص : يئنان الرمح - (وخرص) يفتح وراء وضما وكسرها .

٤- ديوانه / ٥ - والشعر والشعراء / ج١ / ط٢ / ١٩٧٧ / ص ٢١٢ .

فقد تصور الأرض الفضاء ، وهي تعاني من كثرة أعداد جند جيشه مثل الذي تعاني منه المرأة التي نشب ولدها في بطنها مما يضرنيها ويمرضها .

"والنابغة" يفخر بقوة جموع جيوش حلفاء قومه من بني أسد ، يقول :

جَيْشٌ يَظَلُّ بِهِ الْفَضَاءُ مَعْضَلًا : يَدْعُ الْإِكْلَامَ كَاتِنَهُنَّ صَحَارِي (١)

فقد جعل هذا الجمع من الكثرة ونقل الوطأة بحيث تصبح به الأكام المرتفعة مسواة بالأرض كالصحاري المنبسطة ، لانهم ملأوا الفضاء حتى ضاق بهم .

وتواجهنا الاستعارة في ميدان الحرب والعداوة بشكل مغاير تماما عن ذي قبل ، إذ عبر الشاعر الجاهلي عن تقويم اعوجاج ملوك عدوه ، واجباره على الانصياع لمراده ، وتوجيهه لملوكه وجهة الحق والصواب ، مرغما إياه على التخلي عن تبیهه وصفة وكبره ، عبر عن ذلك : "مُضَرَّسٌ بِنِ رَيْحِي" - الشاعر الجاهلي من بني أسد قائلا :

إِنَّا نُنْصَفِحُ عَنْ مَجَاهِلٍ قَوْمَنَا : وَنُقِيمُ مَالِفَةَ الْعَدُوِّ الْأَصِيدِ

وَمَتَى نَجِدَ يَوْمًا فَمَادَ عَشِيرَةٍ : نُصْلِحُ ، وَإِنْ نَرِ صَالِحًا لَا نُفِيدِ (٢)

والأصيد هنا ، العدو الذي يرفع رأسه كبرا وتعاضما ، والسالفة ،صفحة العنق ، يقيمها "مُضَرَّسٌ بِنِ رَيْحِي الأسدي" غَضَبًا وقهرا ، حتى لايدع لعدوه فرصة البطش به والحرب عليه ، وهو تمثيل استعاري يؤكد به الشاعر قوة ارادته وسلطانه على مناوئيه وشائنيه ،في الوقت الذي يصفح فيه عن مجاهل قومه ، وإنه لما كان الصَفْحُ مما يشق على النفس قُلَّةً ، لأنه مقابلة الشر بالخير ،والإساءة بالإحسان ، أكدته باللام تحقيقا له ، وبقدر هذا الصَفْحِ عما يحمل على الجهل من قومه ، بقدر ما يقابل ذلك ، من قوة مع أعدائه لا رحمة فيها ولا صفح ،ولا غفران ،وهذا ما أكتنّه الاستعارة في المقابل ، وشتان بين الموقفين .

ومن البينة نفسها ، ومن عالم الحيوان ، راح الشاعر الجاهلي يستعير الناقه للكثير من المعاني ، إذ كانت لها عنده شأن اي شأن ، بحيث نجد انفسنا أمام حشد من الاستعارات التي استأثرت الناقه فيها بالجزء الأكبر والواضح ، ولم لا ، وقد كانت صحبة الجاهلي الناقه طويلة ، وكانت حياته قائمة عليها ، فمن أصوافها ، وأوبارها وجلودها لباسه وبيته ، وفراشه ، وغطاؤه ومن لبنها شرابه ومن لحمها وشحمها طعامه ، وعليها

١- مختار الشعر الجاهلي / ج١ شرح وتحقيق مصطفى السقا - (ديوان النابغة / ق٥ ص ٥٨ و بروي البيت (جمعا يظل ...) والشعر والشعراء ج١ / ٢١٢ والإكلام - الصحراء ذات الحجارة والأرض الفليضة .

٢- حماسة أبي تمام / ج٢ / ٢٦٦ والمثل السائر ج٢ / ٢٣٨ ومجاهل جمع مهجلة ، وهو ما يحمل على الجهل - والسالفة : ناحية مقدم الحق .

راحتله، وهذا التلازم بين العربي وناقته في السلم والحرب، وفي الحل والترحال مع تعلق حياه احدهما بالآخر في الأسفار بوجه خاص، قد عطفه علي ناقته، وجعلها اعز شيء عليه، لا ينفقها في هذه المكانة سوي "الفرس"، بيد ان مكان الفرس عند الفرسان خاصه ومكان الناقه عند الفرسان والعامة علي السواء، فلم يكن غريبا مع ذلك كله أن تملأ الناقه أشعار العربي(١)

ولقد صدق الأستاذ "العقاد" إذ قال عن الناقه بالنسبة للجاهلي:-
 " انها جزء من حياته يحس بها الانس في القفار الموحشه، ويأكل من لبنها، ولحمها، وينسج ثيابه وممكنه من وبرها، ويعرفها وتعرفه كما يتعارف الأصحاب من الأحياء، وينظر الي مكانها من ضميره وخوالج حياته، فإذا هي لا تفارقه، ولا تحجب عنه، ولا تبرح ملازمة عنده لخيال من يحب، وخيال من يمدح، وخيال من يرجو من الناس والاصقاع والأمصار، فهو شاعر حق الشاعرية حين يجعل الناقه جزءا من خياله وأوصافه، لأنه في الحقيقة يعبر عن جزء من الحياة، وجزء من الشعور وجزء من الإنسان. (٢)

لقد سلوا بها همومهم، فتذهب عن نفوسهم بواعث الألم والضيق، وبسرعتها ومشيتها تثار نوازعهم للوصف، وهي جسر ينتقلون بوساطته من حديث النسيب الحزين الذي يشتد فيه الألم، تحملهم الي مدوحهم، وتنقلهم الي احبتهم، فلا غرابه إذا سماها العربي المال او النعم.

ولقد كانت الإبل مجال فخر العرب امام غيرهم من سائر الامم المتحضرة آنذاك، فمن حديث رسل "النعمان" إلي "كسري" في فضل الإبل:-
 فإن افضل طعامهم لحوم الإبل، فما تركوا دونها إلا احتقارا له، فعمدوا إلي أكلها وأفضلها، فكانت مراكيهم، وطعامهم، مع أنها أكثر البهائم شحوما، وأطيبها لحوما، وأرقها ألبانا، وأقلها غائلة، وأحلاها مضغة، وإنه لا شيء من اللحمان يعالج ما يعالج به لحمها إلا استبان فضلها عليه.(٣)

ومن وصيه "أثكنم بن صتيقي" لطبيء، قوله:-
 " لا تضعوا رقاب الإبل في غير حقها، فلا عجب فإن فيها ثمن الكريمة ورفق الدم، وبألبانها يتحف الكبير، ويغذي الصغير، ولو انها كُفَّت الطحن لطحنت.(٤)

(١) راجع للكتور محمد محمد حسين/ اساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار ص ٥١

(٢) الأستاذ العقاد/ راجع شعراء مصر و بيناتهم/ ٥٠

(٣) راجع العقد الفريد ج ٥/ ص ٩ وما بعدها.

(٤) أ. أحمد زكي صفوت/ جمهره خطب العرب ج ١/ ١٣٣/ ١٣٤

وراجع كتاب الامثال لأبي عبيد التميمي بن سلام/ ١٩٠/ ١٩١

"والرفق" بفتح الراء المشدده ما يرقأ به الدم من ديه او دواء

ولعل هذا ما حملهم علي اكرام فحول الابل، والاحتفاظ بانسابها.

ومجمل القول:-

إن الصورة التي يرسمها البدوي لناقته هي الصورة نفعها التي يرسمها لنفسه، وما صورة الناقة، في استعاراته إلا "رمز" لمعني النضال من أجل الحياة، والبقاء، والسلامة، إنها السبيل لدفعة الحياة التي تقود العربي في كل تفكيره، وسلوكه، في سلمه، وحربه، وحركته و سكونه، بل في كل شئون حياته، لقد أضحت الناقة بالنسبة للجاهلي سراً تكمن تحته خبايا كثيرة.

اتخذها الجاهلي "رمزا" لتحويل أمر الحرب، فشبهت الحرب بالناقة اللاقح، وكأنها حملت بالقتال، واشتدت وهاجت بعد سكون، وصارت الناقة ماذة لهذا الخيال، فاستعيرت، لايقاً وعوانا، ومن نماذج ذلك قول "الاعشى - ميمون بن قيس"، مانحاً:-

إِذَا مَا عَجِزَ رَيْثُ قَوَاهُ : رَأَى وَطْءَ الْفَرَّاشِ لَهُ فَنَاحَا
كَفَاهُ الْحَرْبِ إِذْ لَقِيتُ إِيَّاسَ : فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا (١)

وقول "عامر بن الطفيل" :-

نَشَدْتُ عَصَابَ الْحَرْبِ حَتَّى نَدَّرَهَا : إِذَا مَا نَفُوسُ الْقَوْمِ طَالَعَتِ الثُّغْرَ (٢)

وشد عصاب الحرب إنما هو مأخوذ من عصب فخذ الناقة إذا امتنعت عن الطلب، وبشد عصاب فخذها تدر اللبن، ومعناه إننا نكره الحرب و المتحاربين علي الاستسلام لنا، لنحقق ما نريد غصبا و شدة.

وقول "الخنساء" في رثاء أخيها صخر، والإشارة بشجاعته:-

أَعَيْنَ آلَا فَابِي لِيَصَخِّرَ بِدَرَّةٍ : إِذَا الْخَيْلُ مِنْ طُولِ الْوَجِيفِ أَفْشَعَتْ
شَدَدَتْ عَصَابَ الْحَرْبِ، إِذْ هِيَ مَاتِعٌ : فَالْقَتَ بِرِجَائِهَا مَرِيًّا فَكُرَّتْ
وَكَاثَتْ إِذَا مَا رَامَهَا قَبْلُ حَالِبٌ : تَقَتَهُ بِإِيزَاعٍ نَمًا وَاقْمَطَرَتْ

(١) ديوانه (تحقيق د/محمد صيون) ق ٢٩ من ٣٤/٣٣ - واهل: الحرب هاجت بعد سكون

(٢) ديوانه/ ٧٢

وَكُنَّ أَبُو حَصَّانَ صَخْرًا أَصْلَبَهَا : فَارْعَضَهَا بِالرَّمْحِ حَتَّى أَفْرَتْ :
عَوَانَ ضَرُوسَ مَا يَنْدَى وَلَيْدَهَا : تَلَفَّحَ بِالْمَرَانِ حَتَّى اسْتَمَرَّتْ (١)

إننا أمام تصور استعاري كامل من الناقه، فدر لبنا يستعار لأنهمار الدمع وكثرته حزنا على أخيها، ثم تتلوها صوره استعارية مركبة، فهينه شد العصب على فخذ الناقه المستعصية على حالبها يستعار لاستسلام الحرب والمتحاربين له والسيطرة على مقاليد أمورهما، وتحقيق هدفه منها، وقد رشح استعارته (بلغه البلاغيين) بقوله: "فألفت برجلوها مرثيا فدرت" أي أنها فرجت بين رجلها تحلب اللبن رغما عنها، بعد أن كانت عصية على من قبله، وكذلك حربه على عدوه، فقد كان أخوها صخر القادر الأوحده على إخماد نارها وتحقيق الظفر فيها، ولمزيد من السيطرة والتحكم في حروبه مع أعدائه نرى الشاعر يستعير من الناقه إرغاث عرق ثديها أي طعنه حتى تستقر وتعلم امرها لأرادته، ثم تستعار الناقه العضوض سينه الخلق للحرب كشرت عن أنيابها وإذا به يواجه الحرب وقد زادها نارا واشتعللا برمحها، حتى تضاعفت ويلاتا وشرورها، وهذا معنى ما استعار في قوله: "تَلَفَّحَ بِالْمَرَانِ"، أي بالرمح، فالرمح هو الذي يلحقها لتحمل وتزداد ويلاتا وتكرر.

ويقول "النابغة الجعدي" يرثي رجلا:-

فَتِي كَمَلَتْ أَخْلَاقَهُ غَيْرَ أَنَّهُ : جَوَادُ فَمَا يَبْقَى مِنَ الْمَالِ بَاقِيَا
فَتِي تَمَّ فِيهِ مَا يَمُرُّ صَدِيقُهُ : عَلَيَّ أَنَّ فِيهِ مَا يَسُوءُ الْأَعْيَادِيَا
يُدِّرُ الْعُرُوقَ بِالسِّنَانِ وَيَشْتَرِي : مِنَ الْمَجْدِ مَا يَبْقَى وَإِنْ كَانَ غَالِيَا (٢)

والصورة التي أمامنا زاخرة بكل معاني البلاغة، وهي تدور في فلك الصورة التي "تؤكد المدح بما يشبه الذم"، والتي اصطلاح البلاغيون على تسميتها "بالاستثناء"، أو "التوجيه"، لأنها تنكئ في بناء معناها على أداء الاستثناء، وتوجه المعنى الي وجهتين، وجهه سطحيه غير مراده، تطالعنا لأول وهلة وكأنها مقصودة، ثم وجهه أخرى يعينها الشاعر ويقصد إليها قصدا، وهي المراد الأساسي، والمعنى الأول من وراء رثائه أو مدحه.

(١) لا بد أنها (ط الروائع) الهينة المصرية العامه من ٢٨/٢٧ وتقتله: أي تجنّته، والإيراع: خروج الدم دقة دفعة، أي جطلت دفع الدم بينه وبينها. والجوفيف: العدو - واقشعرت: ذهب خيرها - واقطرت: سكنت - والعوان: الحرب قوتل فيها أكثر من مرة - واقترت: سكنت - واستندرت: استحلبت الماء - والضروس: العضوض والفران واحتنتها لمزانة وهي قاذو الرمح

فقد استثنى في البيت الأول جود الممدوح الذي يستأصل ماله , وبعد أن وصفه بالكمال أو هنا الشاعر عكس مراده , إذ بنا بعد إمعان النظر يتأكد حسن المعنى وتمامه بهذا الاستثناء , إذ إنه دل به على ما قدم من تضحيات الجود , ومعاناة البذل في سبيل غاية نبيلة هي غوث المحتاج , وسد رمق الجانع , والترحيب بالضيفان , مما تكتمل به الأخلاق , وتتوج .

أما البيت الثاني , ففي الفتى ما يسر الصديق , بكل ما اتصف من معاني اليمو والرفعة , ويبقى تصور القارئ إلى هذا الحد يواجه معنى صادفه : كثيراً , فإنه فاجأ بشئ من التنبيه , والتأمل عندما يقرأ الشطر الثاني مكتملاً , فإذا به يلتفت ويتوجه إلى سبل من الصفات الحمسة , مما لا يقف عند حد , فالمسند إليه هنا (وهو اسم الموصول) يشئ بصفات من الحسن مطلقة يتخيل منها الإنسان ما لا يمكن عده أو حده , وما هي ذي قمة المدح , إذ تتأكد المناقب , وتتميز الفضائل , وقد بذل صاحبنا في سبيلها كل ما بذل في مواجهة الأعداء حتى ساءهم ما يجدون منه ما يحسدونه عليه , فما أكثر ما يسوء العدى أن يجدوا في أندادهم , ما لا يتوفر فيهم من المحامد , والخصال الكريمة , التي يكتمل بها وجود الإنسان ويتم .

هذه الصور جميعاً , تتوجها صورة " الاستعارة " في البيت الثالث وتتحد مع غرضها ومرماها , صورة كَرِّ دماء العروق بالسنان , وكأنه حالب يمتري العروق كما يمتري ضرع الناقة حتى تدر لبنها , إنها صورة المحارب الذي يستنزف دماء عدوه قطرة بعد الأخرى , إنه نزييف الحرب الذي لا ينتهي بالعدو إلا بالهلاك , والهزيمة , وما هوذا ثمن المجد يدفعه الممدوح بجهده وعرقه , ويشتره بسمائه وسيفه , وما نحن أولاء أمام استعارة أخرى , فقد اشترى مجده الموزن بمزّيه عروق جند الأعداء , واستنزاف قواهم ودمائهم غصبا , وقسرا , فهو لا يبقى ولا ينز (يشترى من المجد ما يبقى) , إنها صورة المستميت حتى يهزم عدوه , صورة المصّر على حيازة المجد مهما كلفه ذلك من ثمن وتضحيات , في الوقت الذي تحققت له الغلبة منذ اللحظة الأولى ولم يعد هناك ما يشترى بهد , إنه المعنى الذي حققه الشاعر من وراء (إيقله) , وهو صورة من صور (التثمين) أو الإكمال , يأتي في قافية البيت ونهايته في قوله : " وإن كان غالبا " , فهو يجاهد في سبيل الحصول على المزيد وإن كانت الغلبة له قد تحققت , والنصر قد انبج له نور صبحه , وبان .

وقول " جَمَّاسُ بْنُ مَرَّةٍ يَخَاطِبُ الْمَهْلَهْلَ " متوعدا :

فَاصْبِرْ لِبُكَرٍ فَإِنَّ الْحَرْبَ قَدْ لَقِيتَ : وَعَزَّ نَفْسَكَ عَمَّنْ لَا يُؤَالِيهَا (١)

وقول " الْمُزْدُ بْنُ ضُرَّارِ الذُّبَيْتِيِّ " (أخو الشَّامَاخ) :

وَعِنْدِي إِذَا الْحَرْبُ الْعَوَانُ تَلَقَّحَتْ : وَأَبْنَتْ هَوَادِيهَا الْخُطُوبُ الزَّلَازِلُ (٢)

وقول " الحارث بن عباد " في يوم " رِقْضَةَ " بكسر القاف وفتح الضاد خفيفة , من أيام العرب " لبكر على ثقلب " :

قَرَبًا مَرِيطَ النَّعْلَمَةِ مَنَسَى : لَقِيتَ حَرْبَ وَإِلِيَّ عَنْ حِيَالٍ .

لَمْ أَكُنْ مِنْ جَنَاتِهَا عِلْمَ الْك : سَهُ وَإِنِّي بَحَرَهَا الْيَوْمَ صَالٍ (٣).

وقول الأعشى " يمدح بني شبيبان في يوم " ذي قار " :

فَنَارُوا وَثَرْنَا وَالْمَنِيَّةُ بَيْنَنَا : وَهَاجَتْ عَلَيْنَا غَمْرَةٌ فَتَجَلَّتْ .

وَقَدْ شَمَرَتْ بِالنَّاسِ شَمَطَاءٌ لَأَقِحَ : عَوَانٌ مُبِيدٌ هَمَزَهَا فَاضْلَتِ (٤).

وفيه الحرب لاقح , ومع ذلك هي شَمَطَاء , عَوَانُ شَمَرَتْ بالناس مما يعطى صورة كريمة منفرة للحرب , وما يترتب عليها من مضار وخراب .

١- ليرس شيفو : شعراء النصرانية / ٢٥٠ .

٢- العقد الفريد (ج١) ص ٦٦ والمفضليات / ق ١٧ ص ٩٢ / ٩٥ - وَالْعَوَانُ القديمة - وَهَوَادِيهَا أَوَانُهَا - وَتَلَقَّحَتْ حملت .

٣- الأصمعي / ق ١٧ ص ٧٠ / ٧١ - وَالنَّعْلَمَةُ : اسم فرسه - وَلَقِيتَ حملت عن حِيَالٍ , أى بعد حيل : أى بعد كفت لا تحمل) - وقيل إذا بغيت الناقة أعواما لم تلحق ثم لقحت كان أقوى لو لدها , كما أن الأرض إذا لم تزرع أعواما كان أكثر لتباليها لأن التناج بمنزلة الحرب عندهم - وهذا مثل ضرب لشده الحرب وما ينتج عنها من قر .

٤- ديوان الأعشى / قصيدة رقم ٤٠ .

وفي حرب بين بكر وتميم , قال " ابن جُلْزة النُشْكُري " :

قُرْبِي بِالْخَلَى وَيَحْكُ بَرِّي : لَقِحَتْ حَرْبَنَا وَحَرْبُ تَمِيمٍ
إِخْوَةٌ قَرَشُوا الذُّنُوبَ عَلَيْنَا : فِي حَدِيثٍ مِنْ دَهْرِهِمْ وَقَدِيمٍ
طَلَبُوا صَلَاحَنَا وَلَاتَ حِينَ أَوَانٍ : إِنْ مَا يَطْلُبُونَ فَوْقَ النُّجُومِ (١)

أما " عمرو بن كلثوم " في معلقته , فيصور الحرب من خلال خياله المرتبط بالسامنة والإبل في صورة مغامرة إذ يقول :

أَبَا هِنْدٍ فَلَا تَعْجَلْ عَلَيْنَا : وَأَنْظِرْنَا نَخْبِرَكَ الْبَقِيَّةَا
يَأْتَا نُورِدُ الرَّاياتِ بَيْضَا : وَنُصِيرُهُنَّ حُمْرَا قَدْ رَوِينَا (٢).

فالرايات أو الراي تورد وتصدر كالإبل , لتعود بعد الحرب وقد ارتوت من دماء الأعداء ملطخة بدمرتها .

كما تكمن معاني القوة والهلكة في أضرار الناقة وأنيابها , إذ هي رمز للهول , وإثارة الخوف , وفي ذلك يقول " قَيْسُ بْنُ الْخَطِيمِ " :

وَإِنِّي فِي الْحَرْبِ الضَّرُومِ مَوْكَلٌ : بِإِقْدَامِ نَفْسِي مَا أُرِيدُ بَقَاءَهَا (٣) .

ويقول " عَدِيُّ بْنُ حَاتِمٍ الطَّائِي " مخاطباً امرأته :

وَإِنِّي لَوْ هَلَبْتُ قَطُوعِي وَنَاقَتِي : إِذَا مَا انْتَشَيْتِ وَالْكُمَيْتِ الْمُصَدِّرَا
أَخُو الْحَرْبِ إِنْ عَصَتْ بِهِ الْحَرْبُ عَضُّهَا : وَإِنْ شَمَرَتْ يَوْمًا بِهِ الْحَرْبُ شَمَرَا (٤)

١- المقذ الفريد لابن عبد ربه ج ٢ / ٣١٩ .

٢- من معلقته (معلقات الزروني) ص ١٢٢/١٢٣ .

٣- ديوانه (تحقيق د/ ناصر الدين الأسد) ط ٢ / دار صادر بيروت / ١٩٦٧ / ص ١٠ .

٤- الشعر والشعراء (ج ١) ٢٥٣/ (١)

فالحرب عضو شرس كالناقة سينة الخلق (على سبيل الاستعارة)

ويقول " بشر بن أبي خازم " في أعدائه :

عَطَفْنَا عَلَيْهِمْ عَطَفَ الضُّرُوسِ مِنَ الْمَلَأَ : بِشَهْبَاءَ لَا يَمْشِي الضُّرَاءُ رُقِيبَهَا (١)

والشَّهْبَاءُ هنا هي الكتيبة المحاربة علقها الحديد , بعضهم بأنيابها , أما قائدها فلا يمشي مستخفيا وإنما يجاهر بالقتال علانية في جسارة وشجاعة وجرأة , وفلان يمشي الضراء إذا مشى مستخفيا فيه والضراء هنا ما وارك من شجر .

أما الحرب عند " ثعلبة بن عمرو العدي " الشاعر الجاهلي , فيقول فيها :

عَدَا أَمْرِي فِي الْحَرْبِ لَا وَهْنِ الْقُوَى : وَلَا هُوَ عَمَّا يَقْدِرُ اللَّهُ صَارِفٌ

بِهِ أَشْهَدُ الْحَرْبَ الْعَوَانَ إِذَا بَدَتْ : نَوَاجِدُهَا وَخَمَرٌ مِنْهَا الطَّوَائِفُ (٢)

ولعل تشبيه الحرب بالناقة اللاقح على هذا النمط الاستعاري السالف والذي تكررت صورته لم يكن إلا امتدادا لمفهوم الناقة وقيمتها عند الجاهلي . كما قلنا في البداية , " فالناقة " بوصفها معلما حيا من معالم البيئة العربية لم تكن كغيرها من الحيوانات الأخرى , فهي حرب على الطريق الطويل , عبر الصحراء مترامية الأطراف , وهي حرب على الفقر والعمور , بوجه عام هي المنجاة من كل ما يعوق حياته , أو يحاصرها , أو يوقفها عند حد , فيدونها يعيش معنى مكبولا يكاد أن يموت .

وبمعنى آخر : إنها مثله الأعلى الذي يمكن أن يتصوره موجودا في كل شيء فهي في مخيلته , شائعة صورته أمامه دوما , أضحت عنصرا أصيلا في كل ما يتصوره ويختيله من معان وخواطر , فالمناطق المرتفعة الشامخة في نظر " بشر بن أبي خازم " الشاعر الجاهلي الفارس الفحل القديم صدد حديثه عن حروب قومه ومجدهم

١ - المفضليات (ق٩٦) / ٣٣١ ، والملا - الصحراء - والرقيب : الناظر

٢ - المفضليات (ق٧٤) / ٢٨٢ . والحرب العوان أي التي ليست بأولى ، بل قوتل فيها أكثر من مرة والطوائف : اللواحي .

يتخيلها سنام جمل، وقد هبط عليها وغلب أهلها، واستولى على كل ما لهم، وقد قل المطر وأجذب الناس، فأضحوأ فارغي الوفاض لا عوض لهم عما أخذ منهم، يقول:

كَفَيْنَا مِنْ تَغْيَبٍ وَاسْتَبَحْنَا : سَنَامَ الْأَرْضِ ، إِذْ قَطَطَ الْقَطَرُ (١)

ثم إن الجيش كثير العدد والعتاد في نظر الشاعر الجاهلي كالبعير الأزب، أي كثير الشعر على الوجه والعنق، يقول " حجر بن خالد ":

فَلَوْ أَنَا شَهِدْنَاكُمْ نَصَرْنَا : بِذِي لَجِبٍ أَزْبٍ مِنَ الْعَوَالِي (٢)

وليس هناك أدق من تلك الصورة الاستعارية، وقد طالعنا من خلالها كثرة الجند بما لا يمكن حصره من أعدادهم وتشابك وتننثر هناك وهناك، إنه الحس الدقيق للشاعر الجاهلي الذي يستعير من البعير أدق مكوناته ليربط مشاهدته بحركة الحياة، وما يحدث فيها من متغيرات، وكان كل شيء يحدث إنما يحاكي تلك القوة الجبارة الهائلة، يقول " أبو ذؤيب الهذلي ":

لَكُلِّ مَسِيلٍ مِنْ تِهَامِهِ بَعْمًا : تَقَطَّعَ أَقْرَانُ السَّحَابِ عَجِيجٌ (٣)

أراد لكل مسيل من الماء عجيج، أي صوت، وقد شبهت السحب بإبل مقرونة انقطعت أقرانها فتبددت وتفرقت ساكنة ماءها هنا وهناك.

وفي صورة أخرى تستعير " الخنساء " " الاحتلاب لنزول المطر " بجامع الكثرة، والانصباب، فتقول في رثاء أخيها صخر:

يَا فَارِسَ الْخَيْلِ إِذْ شَدَّتْ رَحْلُهَا : وَمَطِعَ الْجُوعِ الْهَلْكَى إِذَا سَقَبُوا
كَمْ مِنْ ضَرَائِكَ هَلَكَ وَأَرْمَلَتْ : حُلُوا لَدَيْكَ فَزَالَتْ عَنْهُمْ الْكُرْبُ .
سُقْيَا لِقَبْرِكَ مِنْ كَبِيرٍ وَلَا بَرِحَتْ : جُودُ الرِّوَاعِدِ تَمِيقِهِ وَتَحْتَلِبُ (٤).

١- الفضائل/ق/ ٩٨ / ٢٣٤ - وسنام الأرض أرفع بلاد نجد - والقطار جمع قطرة وهو المطر .

٢- ديوان الحماسة / ٥١٨ / ٥١٩ .

٣- ديوان الهذليين (ج ١) ص ٥٥ .

٤- ديوانها (ط بيروت) ص ١٢ وط الهبة ص ٢٢ - والضرائك واحدهم ضريك وهو أسوأ الفقراء حالا - والأرملة: الفقيرة التي لا كسب لها - والجود المطر الغزير - والرواعد: واحتلتها راعدة وهي السحابة تزعج - والاحتلاب مستعار لصب المطر .

أما " طُفِيلُ الْغَوَى " فيطالعنا بصورة استعارية دقيقة ، إذ شبه هيئة تحريك الرياح السحاب ليصحبها ببرده فتمطر ، بهيئة (الإيساس) ، أي بهيئة من يحاول من ضرع الناقة وتحريكه لا يستدرار لبنها . وهي استعارة تمثيلية دقيقة في تركيبها وترتيب مفرداتها ، فيقول :

أَبَسْتُ بِهِ رِيحَ الْجَنُوبِ فَاسْتَقَيْتُ : رَوَايَا لَهُ بِالْمَاءِ لَمَّا تَصَرَّمُ (١)

" وَأَبَسْتُ بِهِ الرِّيحَ "، أي استدرت الرياح السحاب كما تستدر الناقة للحلب ، ويقال أبس بالناقة يبس إيساسا ، إذا دعاها للحلب ، يمسح ضرعها وأخلافها وتحريكها ، وعندما أبست الريح بهذه السحب (الرَوَايَا) أسعدته ، أي أجابته الروايا بالماء الذي لم ينقطع .

والصورة ذاتها نراها عند " امرئ القيس " يصف انهيار الماء من السحب إذ قال :

أَبَسْتُ بِهِ الرِّيحَ فَاسْتَقَيْتُهَا : وَحَلَّتْ عَزَالِيهِ وَالْجُلُودَا (٢)

والعزالي هنا هي أفواه المزاود والقرب والواحد عزلاء ، لقد استخرجت الريح ما في السحب من ماء فاستاقها أي طلب السوق منها .

وشبيه بذلك قول " طرفة بن العبد " في إحدى قصائده " في خوله " ابنة عمه :

فَلَا زَالَ غَيْثٌ مِنْ رَبِيعٍ وَصَيْفٍ : عَلَى دَارِهَا حَيْثُ اسْتَقَرَّتْ لَهُ زَجَلٌ

مَرَّتُهُ الْجَنُوبُ ، ثُمَّ هَبَتْ لَهُ الصَّبَا : إِذَا مَسَّ مِنْهَا مَشْكَنًا عَمَلٌ نَزَلُ (٣) .

فههيئة ، تحريك ريح الجنوب السحاب لينزل المطر تشبه هيئة من يمتري ضرع الناقة وأخلافها (أي يحركها ويمسحها) لتدر لبنها ، وهي صورة يلتقطها الشاعر من البيئة رامية للخير والأمل والحياة .

أما الشاعر الجاهلي " حُجْرُ بْنُ خَالِدٍ " فإن معاني القوة التي يستشعرها في الناقة كامنة حتى في " سيفه " الذي يحارب به عدوه والذي يصل المرة بعد الأخرى ،

١- ديوان طفيل الغوي والطرماح بن حكيم (طافندن) / ص ٤٣ / ٤٤ . وتَصَرَّم بمعنى تقطع - والروايا السحب ينهمر منها الماء .

٢- ديوان امرئ القيس (ق ٥٤) ص ٢٥٢ ، واستاقها أي طلب السوق منها بعد أن استخرج ما فيها والعزالي أفواه المزاود والقرب والواحد عزلاء - إنما يصف هنا انهيار الماء .

٣- ديوان طرفة بن العبد : (بتحقيق كرم البستاني) ص ١٠٢ ، ١٠٤ - والعَمَلُ السحاب العظيم - ونزل بمعنى امطر .

كما تَغِبُّ الناقة ، تشرب يوما وتترك يوما (على سبيل الاستعارة) ، يقول :

لَعَمْرُكَ مَا إِلَيَّاءُ بَنَ عَمْرُو : بِذِي لَوْنَيْنِ مُخْتَلِفِ الْفَعَالِ .

غداة أتاه جَبَسَّارٌ بِإِدْ : مُعْضَلَةٌ ، وَحَادٌ عَنِ الْقِتَالِ .

فَفَضَّ مَجَامِعَ الْكُتَّافِينَ مِنْهُ : بِأَبْيَضٍ مَا يَغِبُّ عَنِ الصَّقَالِ (١)

فقوله " ما يَغِبُّ عن الصقال " أصله من غَبَّتْ الماشية ، أي شربت يوما وتركت يوما ، ورغب الرجل في الزيارة ، أي زار يوما وترك آخر ، أما قوله : " فَفَضَّ مَجَامِعَ الْكُتَّافِينَ مِنْهُ " مأخوذ على سبيل الاستعارة من فض مجامع الاكتاف في النوق والجمال عند الذبح ، وهو مستعار للكر والتفريق .

ولم يقف معنى " القوة " عند هذا فحصب ، بل نرى الشاعر نفسه يشبه كثرة الرماح والتفافها حول العدو بكثرة شعر الأزب على سبيل الاستعارة يقول :

فَلَوْ أَنَا شَهِدْنَاكُمْ نَصَرْنَا : بِذِي لَجَبٍ أَرْبَ مِنْ الْعَوَالِي (٢) .

ذلك أن أصل الزَّبِّ في الشعر ، وفي المثل : " كلُّ أَرْبٍ نَقُور " - والأَرْبُ هو البعير كثير الشعر على الوجه والعُنُون ، لأن ما حوالي عينيه يخلو إليه المناظر على خلاف ما تكون عليه فينفر ويضطرب ، ويثور .

أما " امرؤ القيس " ، فيستعير " رياضة البعير " بالمسير حتى يذل ، لملاينة صاحبه ومُداراتها بالكلام حتى تذل وتميل إليه بعد امتناع وصعوبة ، يقول :

فَصَرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَّ كَلَامُنَا : وَرَضْتُ فَذَلَّتْ صَعْبَةً أَيْ إِذْلالاً (٣)

كما يقول في الفخر بنفسه :

فَقَدْ كُنْتُ فِيمَا مَضَى مُصْعَبًا : أَبِي الْخَطِيمِ عَزِيزًا مَرِيدًا

وَالْبُسُ لِلْخَرْبِ أَنْوَابُهَا : وَأَرْكَبُ لِلرَّوْعِ طَرَفًا عَتِيدًا (٤)

١- ديوان الحماسة (ط١) ص ٥١٨ / ٥١٩ - "والإد" هو الأمر المُتَكَرِّر .

٢- ديوان الحماسة / ٥١٨ / ٥١٩

٣- ديوان امرئ القيس / ٣٢ - وَالطَّرَفُ الكرم من الخيل - وَالْعَتِيدُ ما يتخذ عدة وغداة .

٤- السابق / ق / ٥٤ / ص ٢٥٢ .

فقد وصف نفسه بأنه مريد (أي شديد فيما هو فيه) ، أَبِي الْحَطَامِ ، وهو مثل يضربه مستعاراً للشدة والمنعة والباس ، كما استعار صفة الثوب للدرع ، فكلاهما يشتمل على اللابس ، ثم هو يركب الطَّرْفَ العتيد ، أي الكريم من الخيل ، وقد جعل الخيل عتادا وعدة له في الحروب .

"والنابغة الذبياني" يستعير من الناقه ما يعبر عن حاله النفسيه، اذ يقول في مدح "النعمان بن المنذر" وكنيته "ابو قابوس" :-

فَإِنْ يَهْلِكُ "أَبُو قَابُوسَ" يَهْلِكُ رُبَيْعُ النَّاسِ وَالشَّهْرُ الْحَرَامُ
وَنَمِيكَ بَعْدَهُ بَنَابُ عَيْشٍ : كَأَجَبَ الظَّهْرِ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ (١)

يعني، إذا هلك النعمان هلك ربع الناس، أي هلك خصبهم ومعاشهم من بعد عطاء و سخاء، كما يضيع الشهر الحرام، ويتغاور الناس فيه حربا ، مقتتلين دون أن يراعوا حرمة، ويبقي هؤلاء و أولئك ممن كان النعمان لهم ملاذا في شدة وسوء حال، يتمسكون بطرف عيش قليل الخير، وهم علي هذه الحال بمنزله البعير المهزول الذي ذهب سنام، وانقطع لشده ضعفه وهزاله (على سبيل الاستعارة) .

والحرب عند " النابغة الذبياني " ناقة باركة ثقيلة الوطء ، حلت في ديار الأعداء وقد أذاقتهم الحرب الموت والدمار ، أما قومه فقد نجوا بظفرهم الدائم وانتصارهم المستمر ، يقول :

فَبَاتُوا سَاكِنِينَ وَبَاتَ يَمْرِي : يَقْرِبُهُمْ لَهُ لَيْلُ التَّمَامِ .
فَصَبَحَهُمْ بِهَا صَهْبَاءُ صِرْفًا : كَانَ رَعْوُهُمْ قَبِيضَ النَّعَامِ
فَذَاقَ الْمَوْتَ مَنْ بَرَكْتَ عَلَيْهِ : وَبِالنَّجِيِّنَ أَظْفَارُ دَوَامٍ (٢)

-
- ١- ديوان النابغة / ص ١٠٥ / ١٠٦ - وَأَجَبَ الظَّهْرُ ، لاسنام له كان سنامه قد جَبَّ ، أي قطع أصله ، يقال بعير أجب ، ونقطة جباء - ويروى (أجب الظهر) على التشبيه بالمفعول به حال فتحها .
٢- ديوانه / (ق ٢٤) ص ١٢٥ - وقبض النعام : أي طلق البعير - ويروى (قبض النعام) - قال هذه الابيت ضمن قصيدة يمدح فيها عمرو بن هند وكان قد غزا الشام بعد قتل المنذر أبي النعمان - وأظفار الإبلات

لقد بات الأعداء غافلين ساكنين دون أن يعلموا أن عمرو بن هند ملاقيهم لقتالهم , حتى سار إليهم ليلا , ولقد كان ليلهم طويلا لمقاتلتهم قتل جيش عمرو , ثم أتاهم صباحا , فساقهم صبوحا وما صبوحهم الا حرب طاحنة أسكرتهم من هول ما شربوا من ويلات (على سبيل الاستعارة) ولقد تفلقت رموسهم كما يتفلق بيض النعام , وفي البيت الاخير شبه كتائب الحرب في أثناء حلولها بهم وتمكنها في ديارهم بناقاة قد بركت بكلكاها عليهم وهو تمثيل " استعاري " لجثوم الحرب في ديارهم لا تبرحها حتى يموتوا ويتخنوا بأسلحة دامية .

وكما استعير تصبيح العدو , وإذاقته خمر الصباح للحرب تهكما وزرابة , استعير لها من مجال الذوق (الطعم المر) بجامع الكراهة والنفور , والتأذي , يقول "ابو قيس بن الأسلت " في الحرب :

مَنْ يَنْقُ الْحَرْبَ يَجِدْ طَعْمَهَا : مَرًّا , وَتَحْبِسُهُ يَجْعَاجُ (١)

والجعجاج هو المحبس في المكان القفر الضيق والحرب هنا مريرة الطعم خائفة ثقيلة تحبس مشعلها في سجنها الضيق وتصيبه بالهم والكرب .

أما الحرب لدى "الأعشى " فإن لها أنفاسا كريهة , من دخل في أتونها وتذوقها شتما كرمها , مستعيرا (الذوق) للشم بجامع الاحساس في كل , وهذه من الاستعارات القائمة على (تراسل الحواس) وهي أن تحل خواص حاسة محل حاسة اخرى مبالغه وتخبيلا , يقول :

أَذَاقَتْهُمْ الْحَرْبُ أَنْفَاسَهَا : وَقَدْ تَكَرَّرَ الْحَرْبُ بَعْدَ السَّلَمِ (٢)

وكما استطاعت الناقاة أن تملأ خيال الجاهلي , وتسيطر على رؤيته ما حوله فبرأها عنصر قوة يحيط بكل شيء , نجده أيضا يستعير لها ما يميزها بقوة صلبة , يقول " ليبيد بن ربيعة " في مدح " سعد بن ضباب الإيادي :

وَلَقَدْ بَعَثَ الْعَنْسُ ثُمَّ زَجَرَتْهَا : وَهَنَا وَقَلَّتْ عَلَيْكَ خَيْرٌ مَعَدٍّ (٣)

١- الفضليات / ق ٧٥ ص ٢٨٤ وأبو القيس الأسلت جاهلي (مختلف في اسلامه)

٢- ديوانه ص ٨٩ / ق ٤

٣- ديوان ليبيد / ٢٠٧ - ويشت بمعنى أقرت .

لقد بعث ناقثة ، اي اثارها من مبركها ، بعد هدوء الليل ، وهو معنى قوله : (وهنا) ، ثم قال : اقصدي خير معد ، و (خير) منصوبة على الاغراء ، وقد استعار لقوة ناقثة وصلابتها " العنص " اي الصخرة الصماء .

ويقول " المرقش الأكبر " في وصف الناقاة :

وَعَلَاةٌ قَدْ تَرَبَّتْ دَرَجَ الْمِشْرِ — يَهْ حَرْفٌ مِثْلُ الْمَهَاةِ نَقُونُ (١)

فناقاة المرقش الأكبر " علاة " أي هي كسندان الحداد ، تربت على المشي طبقة فطبة ، وهي في سرعتها كبقرة الوحش ، وهي نقون ترفع رأسها في الخطام والزام ، كما أنها " حرف " أي ضامرة قوية البنيان .

ويقول " الناهضة النبطية " في قصيدة يرثى فيها " النعمان بن الحارث الغساني " مستعبر لناقته قوة الصخرة ، وصلابتها :-

دَعَاكَ الْهَوَىٰ، وَاسْتَجَهَلَتْكَ الْمَنَازِلُ : وَكَيْفَ تَصْلِيهِ الْمَرْءُ وَالشَّيْبُ شَامِلُ

وَقُلْتَ بِرَبْعِ الدَّارِ قَدْ غَوَّرَ الْبَلَى : مَعْرِفَهَا وَالْمَسَارِيَاتُ الْهَوَا وَطَلُ

أَسْمَانِلُ سَعْدِي وَقَدْ مَرَّ بَعْدَنَا : عَلَى عَرَصَاتِ الدَّارِ سَبْعُ كَوَامِلُ

فَسَلَبْتَ مَا وَجَدِي بِرَوْحَةٍ عَرِمِيسَ : تُحِبُّ بِرَحْلِي تَكَارَةً وَتُنَاقِلُ (٢)

يقول لما رأيت منازل سعدي فعرفتها بعد تقادم العهد بها ، وبما تعرف به الدار مثل النزي ، والأثافي ، والودد ، وما أشبه ذلك من الآثار ، كل ذلك هيج ما في نفسه من كوامن الحب والذكريات ، ثم أخذ يسلو عما ذكره من البكاء على الديار ومساءلتها بركوبه ناقته الصلبة صلابة الصخرة ، وقد أخذت تنقلل بدها رجلها ، أي تضع رجلها في مواضع يديها لسعة باعها ، وقوة اندفاعها ، ولا يخفي علينا ما في مساءلة الديار من مجاز يضمر ميلا من الذكريات تمتد امتداد الماضي مع الاحبة ، والخلان ، وترتبط بالحاضر يتعم بها وتسلو نفسه .

١- المفضليات / ٤٨ / ٢٢٧ - والمرقش شاعر جاهلي عم المرقش الأصغر والأخير عم " طرفة بن العبد " وهما من مقيمي العرب وصلاتها ورسالتها .

٢- ديوانه / ق / ٢٢ ص ١١٥ .

أما " المهلهل - عَوَّى بن ربيعة " , في رثائه " كليب بن وائل " لما قتل فيقول :

الْقَائِدُ الْخَيْلُ تَرَدَّى فِي أَعْيَتْهَا : زَهْوًا إِذَا الْخَيْلُ لَجَّتْ فِي تَعَادِيهَا

مِنْ خَيْلٍ تَغْلِبُ مَا تَلْفَى أَسْنَتْهَا : إِلَّا وَقَدْ خَضَبُوهَا مِنْ أَعَادِيهَا

تَرَى الرَّمَاحَ بِأَيْدِينَا فَتَوَرَّدَهَا : بِيضًا , وَنُصِيرُهَا حُمْرًا أَعْلِيهَا (١) .

فالرماح عنده تورد وتصدر كما ترد السائمة منابع المياه , ثم تعود بعد سقائها , لقد اتخن العدو ضربا بالرماح حتى عادت ملطخة بدمائه .

وتتخذ الصورة الاستعارية منحى آخر عند " النابغة الجعدي " فالحليم عنده من يتناول الأمور بحكمة وثاقب نظرة , فيروح ويصدر حتى يستقر رأيه على الحق , وقد فكر فيه بدءا وعودا , يقول منشدا الرسول صلي الله عليه وسلم من شعره :

وَلَا خَيْرَ فِي جِلْمٍ إِذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ : بَوَائِرُ تَحْمِي صَفْوَهُ أَنْ يَكْدُرَا

وَلَا خَيْرَ فِي جَهْلٍ إِذَا لَمْ تَكُنْ لَهُ : حَلِيمٌ إِذَا مَا أَوْرَدَ الْأَمْرُ أَصْدَرَا (٢) .

فقال الرسول عليه السلام " لَا يَفُضُّضُ اللَّهُ فَاك " , فبقى عمره لم تنقض له سن , وقد عَمَّرَ وهو ابن مائتين وأربعين سنة أكثرها في الجاهلية (٣) .

وهكذا يستقي الجاهليون أخيلتهم من العالم الحسي , ويعتمدون في صورهم الاستعارية على الناقة اعتمادا واضحا , ولعل تمسكهم بهذه الحسية جعلهم إذا وصفوا شيئا دققوا النظر في اجزائه , وفصلوا الحديث فيه تفصيلا دقيقا , مما جعلهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة , وكانوا اصطلاحوا على معان بعينها لا يحرفون عنها , ولقد كان لذلك أثره في تكرار معانيهم وصورهم , غير أن ذلك من جهه أخرى اتاح لهم التدقيق فيها وجلاءها , والكشف عما وراءها , كل شاعر بحسب طريقتة , وبحسب ما أمكنه من تخيل وتصوير بطبع مجازاته بطابع شخصيته الفنية .

١- العقد الفريد (ج ٦) / ص ٦٣

٢- شعر النابغة الجعدي (تحقيق محمد زهير الشاويش) ط المكتب الإسلامي بدمشق ١٩٦٤ / ص ٦٩
والنابغة الجعدي جاهلي جاهلي مخضرم - حمن إسلامه , وكان يلقب (أبا إيلي) وراجع الشعر والشعراء (ج ١) ط ٢ - ص ٢٩٥ - وأما المرتضى ج ١ / ١٩٢

٣- الشعر والشعراء (ج ١) ط ٢٩٦ - وراجع هلث الصفحة .

ففي الصور التي استخدمت الناقة مادة لها ، نرى شاعرا يستعير ضررها ، وأخلافها ، وآخر يستعير لبنها ، وثالثا يستعير شد عصابها ورابعا يستعير سنامها ، ومبركها ، وخامسا يستعير نابها ، وعضنها وخلقها المسى أحيانا ، ثم رواحها إلى الماء وأصدارها عنه وهكذا .. ولم يحل ثبات المادة المصوغة بينهم وبين تصوير جديد ينفذ إلى معان مغايرة عبرت عن آلامهم وآمالهم ، وحركاتهم النفسية ، وعلائقهم بما حولهم من معطيات الزمان والمكان .

✧ ولما كان " للخيول " ما يشبه مكانه الإبل في هذا الزمان ، فقد سيطرت الخيل على مخيلة الجاهلي ، ولكنها لم تبلغ في ذلك ما بلغته سيطرة الناقة أو الجمل على خياله ، وإحساسه ، لأنه ما كان في استطاعة كل عربي أن يمتلك فرسا .

أحب العربي الجاهلي " الخيل " وحفظ على أنسابها وحفلت قصص الفروسية العربية بذكر كثير من أسماء الخيل التي كانت تمثل أصحابها الحقيقيين ، والتي كانت لا تقل بطولاتها عن بطولات فرسانها ، ولم تكن العرب في الجاهلية تصون شيئا من أموالها وتكرمه صيانتها الخيل والإبل ، فنالوا بها الفخائم وطلبوا بها ثأرهم ، واتخذوها معقل تقيهم غارة خصومهم ، وكان لهم فيها من التباهي والتفاخر والتنافس ما يدعو إلى التأمل ، ففي إكرامها إكرام للمرء نفسه لأنها وافية النفوس وحامية الذمار .

لذلك رأينا " الخيل " تدخل في دائرة الاستعارة الجاهلية ، فكما استعار الجاهلي من الناقة وإبلها ، راح يستعير بالطريقة نفسها بالنسبة للخيول ، فالرجال الأقوياء " خَنَانِيذُ " كأنهم الكرام من الخيل ، يقول " بعض بني فُقص " :

دَعَوْتُ بَنِي قَيْمٍ إِلَى فُثَمَرَتْ : خَنَانِيذُ مِنْ سَعْدِ طَوَالِ السَّوَادِ (١).

وقال " ابن أبي ربيعة " في وصف الخيل :

مَبْرُوحٌ إِذَا اعْتَزَمَتْ فِي الْعَيْنِ : مَرُوحٌ مَلْمَلَةٌ كَالْحَجَرِ (٢)

١- المرزوقي في شرح ديوان الحملة (ج ٢ ط ١) ص ٤٩٨ .
٢- السابق / ٥٥٤ / ٥٥٤ .

يريد أنها تسبح في جريانها إذا انتحت في العدو , وهي ملجمة نشطة مجتمعة الخلق صلبة , كأنها حجر , تلزم القصد , تترك الانتشاء , وما هوذا ما يقصده الشاعر " بالاعتزام " .

ولم لا تدخل الخيل دائرة خياله , وهي مسلى همومه , والمنفذ من كربه وأحزانه يقول " الذهول بن كعب العبدي " الشاعر الجاهلي :

وَأَقْرَى الْهَمُومِ الطَّرِيقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ لِلطَّرِيقَاتِ الْوَسَاوِسُ (١)

يريد : ألت أقرى طوارق الهم , وعوانق البث حزما ورأيا وجلدا ونفاذا إذا ازدحمت الوسواس على القلوب , واعتلجت نيات الصدور , فارتبكت الأراء , وذهب من الرجال الغناء .

فهو يقدم للهموم قراها , وكأنها ضيف قد ألم به , وما قراها إلا ناقته يركبها إذا ما احتضرت هذه الهموم وثقلت على قلبه ونفسه , وهي صورة تمثيلية استعارية تطالعنا بحركة نفسه وما يعتلج في صدره , والمخرج من هذا كله ناقته التي تنسيه برحلتة عليها همومه وما يؤرقه ويذهب ما يعتنيه , فتضمر وتهزل تبعا لذلك .

والصورة نفسها نجدها ماثلة أمام عيني ومخيلة " المزار بن منقذ " وهو شاعر إسلامي , إذ يقول :

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتَعْفَيْتَ : لِأَقْرَى الْهَمِّ إِذَا مَا يَحْتَضِرُ (٢)

واستعفيت , تركت لم تركب حتى يكثر لحمها , فقد جعل الهمّ لما نزل كأنه ضيف , وما قراه إلا ناقته يركبها فيذهب غناء نفسه وكدرها , إن الذي يهزلها هو هم الذي يدفعه إلى ركبها , لتسلو نفسه عما ألم بها من كرب , ووسواس , وأحزان .

وقال " امرؤ القيس " مستعيرا لخفه خيله وسرعة حركتها " صورة الصابح في الماء " , ولقوتها , ومثانة خلقها " قوة القرع " :

١ - حماسة المرزوقي ج ٢ / ٦٩٩ .
٢ - الفضليات ق / ١٦ / ص ٨٦ . ويحضر اي يحضر .

وَأَعَدَّتْ لِلْحَرْبِ وَثَابَةً : جَوَادُ الْمَحَنَةِ وَالْمَرُورِ
سَبُوحًا جَمُوحًا وَإِحْصَارَهَا : كَمَصْمَعَةِ السَّعْفِ الْمُوقَدِ
وَمَشْدُودَةِ السَّكِّ مَوْضُونَةً : تَضَاعَلُ فِي الطِّيِّ كَالْمَبْرَدِ (١)

ففرس امرئ القيس تسرع في سيرها وعدوها , لها إرود في سيرها , إذا استحثها راكبها , أو وقف منها اعطته ما عندها , ثم هي جموح تذهب على وجهها من المصرة محدثة صوتا كصوت النار في السعف , وهي مشدودة السك كأنها الدرع موقفة الخلق , وهي موضونة , أي قوية منسوجة كالوضين , وهو حزام الرجل المنسوج و أما قوله : " تضاعل في الطي " فمعناه أنها تتلطف وتصغر إذا طويت فتصير كالمبرد .

أما طرفة بن العبد فقد استعار لقوائم فرسه وحوافره " المَلَاطِيس " جمع " مِلْطَاس " وهو " معول الصخر " يقول :

جَافِلَاتٍ لَوَقَى عَوِجَ عَجَلٍ : رَكِبْتُ فِيهَا مَلَاطِيسُ سُرَرِ (٢)

وجافلات بمعنى ماضيات مسرعات , أو نافرات بقوائم قوية قوة معول الصخر .

أما " الخنساء " , فتقول في رثائها صخرًا أخاها .

وَأَبَى أَخَاكِ لَخِيلٍ كَالْقَطَا عَصَبًا : فَكُنْ لِمَا تَوَى سَبَبًا وَأَنْهَابًا
يَقْدُو بِهِ سَابِغٌ , نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ : مَجْلِبَبٌ يَسْوَادُ اللَّيْلِ جُنْبَابًا .
حَتَّى يَصْبَحَ أَقْوَامًا يَحْرِبُهُمْ : أَوْ يَسْلُبُوا , تُونَ صَفِّ الْقَوْمِ أَسْلَابًا (٣)

-
- ١ - ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل (ق ٣٢) - ١٧٨ .
 - ٢ - ديوان المعاني (ج ١) ص ١٦١ - وجافلات أي شاردات نافرات ومسرعات ماضيات .
 - ٣ - ديوانها (ط بيروت) ١٩٦٣ / ص ٧ - وطيمة (الرواقع) الهيئة المصرية ١٤ / ٢٠٠١ ص والسبب : العطاش - والأذهب واحدا نهب : وهي الخنقم والضمير في فقدت يعود إلى الخيل مجازا .

ففرس " صخر " سابح يدعو بسرعه , كأنه يسبح في جريه بيديه , كما أنه نهذ , أي حسن جميل الجسم , واسع الجوف , عظيم المركل إذا ضرب برجله , يغير على عدوه ليلا فيلبس ثياب الليل جلبابا , وبموت صخر , فقد كثيرون الأنهاب والغنام التي كانت تستلب من الأعداء .

ويصور " طفيل " سرعه عدو الخيل في المعركة باستعاره تجسد حدة انطلاقها , وشدة جريها , فيقول :-

إِذَا اسْتَعْجَلَتْ بِالرَّكْضِ سَدَّ فُرُوجَهَا : غِبَارُ تَهَادَاهُ الْمَنَارِكُ أَصْهَبُ (١)

فقد استعار لهيئة إثارة الخيل الغبار بحوافرها , وهي تتطلق في عدوها السريع , هذه الصورة الحية المعبرة التي نري فيها الغبار شيئا تتهاداه هذه الحوافر , وكأنها تتبادل فيما بينها هذا التهادي , إنها صورة نقيضة غريبة تجسد ملامح السرعة بكل دقة ومزيد حركة , وانطلاق .

كما يقول "طفيل" نفسه في سرعه الفرس :-

إِذَا فَرَّعُوا طَارُوا إِلَى كُلِّ سَابِحٍ : شَيْدِ الْقَصِيرِي سَابِغِ الضَّلَعِ جَرَّعُ (٢)

والقصيري , ضلع الخلف , والسابغ الطويل , والجرع منتفخ الجنبين , وكلها من مقومات قوة الفرس , فضلا عن معنى السرعة المتضمنة في استعارته : (طاروا) , وهي استعارة أصلية تبعية في "الفعل" .

اما عنترة , فيقول في فرسه :-

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ : إِنْ كُنْتُ جَاوِلُهُ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذَا لَا أَزَالُ عَلَى رِحَالِي سَابِحٍ : نَهْدُ تَعَاوُرِهِ الْكَمَا مُكَلَّمُ (٣)

(١) ديوانه (ط كركو) - لندن ١٩٢٧ ص ٢٢

(٢) ديوان (طفيل اللخوي) , والطوكاح بن حكيم , ص ٢٩ - بتحقيق كركو - ط لندن ١٩٢٧ ص ٢٩

(٣) ديوان عنترة (ط بيروت) - من مخطوطة ومخطوطة الزوزني/ ١٤٧ (ومكلم من الكلام , وهو الجرح)

ففرس عنقره يسبح في سيره، ضخم في هيكله، يتعاوره، أي "يتداوله" الفرسان
الشفيعان لأبسو السلاح، لا تضعفه كلومه، "أي جروحه"، فهو يمضي غير أبه بها
بدون كلال أو ملل أو إعياء.

أما "خُفَّافٌ بَيْنَ كُتَبَةٍ"، فالصورة تتكرر لديه، فيقول في الخيل:-

إِذَا مَا اسْتَحَمْتُ أَرْضَهُ مِنْ سَمَلِيهِ : جَرِي، وَهُوَ مَوْلُوعٌ وَوَاعِدٌ مَصْدُقُ (١)

أي إذا ابتلت حوافره من عرق أعاليه جري في دعة، لا يضرب ولا يزجر، ويصدقك
فيما يعد البلوغ إلي الغاية؛

أما "طُفِيلٌ الْقَوِي" فيصور قوائم فرسه محصنه ليست برهله، أما أعلاه فريان ليس
بمehزول ولا ضعيف، يقول:-

وَأُحْمَرُ كَلْدِيْبَاجٍ أَمَّا سَمَاؤُهُ : فَرِيَا، وَأَمَّا أَرْضُهُ فَمَحُولُ (٢)

و أرض الفرس في هذا الموضع قوائمه، أما سماؤه فظهره، وقد شبهه بالديباج
لحسن لونه، وملامة جلده، واستعار لقوائمه الأرض المَحَلَّ التي لا نبات فيها، وذلك
لقلته لحمها وصلابتها.

ومن صور القوة للفرس يتخيل "عمرو بن مَعْدِي كَرِب" هذه الصورة التي تعبر عن
ضموره، واندماج خلقه، يقول:-

يَقُولُ لَهُ الْفَوَارِسُ إِذْ رَأَوْهُ : نَرَى مَسَدًا أَمْرَ عَلِيٍّ رِمَاحِ (٣)

فقوائم الفرس شبيهت بحبل قتل علي رماح، وبهذا جمع عمرو بين شدة القتل و شدة
الحبل وصلابة الرماح.

أما حصان بن ثابت فيقول في شأن "خُبَيْبِ بْنِ عَدِي":-

(١) الإصحاح (٢) ص ٢٤ - والاقضاب ج ٣/ص ١٢٢ - وخُفَّافٌ بَيْنَ كُتَبَةٍ بضم كُتُبٍ وفتحها شاعر جاهلي

مخضرم أدرك الإسلام.

(٢) ديوان المعالي (ج ١) ص ١٥٥ - وَمَحُولٌ علي مفعول للمبالغة.

(٣) السابق ١٦٣

والله لا تنفك منا كتائبُ : يكل كمي بابل النفس دارِع
عرانين أبطال ليوث أعززة : يضيق بهم ما بين سلع و قارع
إذا سمعت حرب عوان سموا لها : يكل رئيني وأسمر قارع
معا فلهم يوم الوغي كل سايح : وأبيض مفتوق الغارين قاطع (١)

أما "سويد بن أبي كاهل الشكري"، فيستعير من الخيل تلك الصورة الدقيقة الطريفة التي تصور فيها الليل وقد طال أمره:

يمسح الليل نجومًا ظلعا : فتوالدها بطينات التبّع
ويزجّجها علي إبطائِها : مغرب اللون إذا اللون انقشع (٢)

فقد استعار للصبح غرة الفرس (مغرب اللون) التي تتسع في وجهه غرته حتى تجاوز عينيه بجامع البياض والوضوح، وهنا تبدو الذقة البالغة في الإمام بجزيئات الصورة، ونأهيك عن صورة الليل الطويل الذي يسحب نجومًا عرجاء.

"والطرماح" ينعي حظ الشعر إذا قبضت نفسه، إذ من بعده عنان القصائد تسترخي، ويدب إلى عالم الشعر الوهن والضعف، والخمود يقول:-

إذا قبضت نفس الطرماح أخلفت : عري المجد واسترخي عنان القصائد (٣)

فما أجمل أن يعبر بهاتين الأمثاليتين التجسيديتين عن فتور الشعر من بعده وخفوت حركته التي انطلقت علي يديه زمانا.

(١) ديوان حسان بن ثابت (بتحقيق د. سيد حنفي) ص ٢٦٨ - والفران الثفران والحرب العوان (القديمه المتكررة).

(٢) المعشليات (ق. ٤) ص ١٩٢ ويزججها بسوقها برفق.

(٣) ديوان طفيل و الطرماح - بتحقيق المستشرق كرنكو/ص ٢٦

أما " عامر بن الطفيل " ، فيقول في " يوم الرقم " وهو يوم انتصرت فيه غطفان على " بني عامر " رهط . عامر بن الطفيل :

يَا أَسْمَ أَخْتِ بَنِي فَرَارَةِ ابْنِي : غَايَ وَإِنَّ الْمَرْءَ غَيْرُ مُخْلَدٍ
فِيْنِي إِلَيْكَ ، فَلَا هَوَادَةَ بَيْنَنَا : بَعْدَ الْفَوَارِسِ إِذْ تَوَوَّا بِالْمَرْصَدِ
إِلَّا يَكُلُّ أَحْمَ نَهْدٍ سَابِجٍ : وَعَلَالَةٍ مِنْ كُلِّ أَسْمَرٍ مُنَوَّدٍ
وَأَنَا ابْنُ حَرْبٍ لَا أَزَالُ أَشْبَهَا : سَمَرًا وَأَوْقَدَهَا إِذَا لَمْ تَوْقُدْ (١)

فقد شبه فرسه في سرعته ، وانطلاقه بالسابج بجامع حركة اليمين في كل ، أما حربه على عدوه فهي نار توقدها رماحه السمراء التي يذود بها عن نفسه ، وقد بذل آخر جهده وطاقته في الطعن بها ، وهذا معنى قوله : " ويكلُّ عَلَالَةٍ " ، لذا فعلى أسماء أن تنفى إلى نفسها .

أما " امرؤ القيس " ففرسه قيد الأوابد ، لا تفوته طرأته إذ يسبقها فتثبت مكانها مقيدة ، يقول :

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكْنَتِهَا : بِمُجَرَّدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ (٢)

كما قال " الأسود بن يَغْفَرُ النَّهْشَلِي " في وصف فرسه :

وَلَقَدْ عَدَوْتُ لِعَازِبٍ مَتَّانٍ : أَحْوَى الْمَذَانِبِ مُؤْنِقِ الرُّوَادِ
بِمُضْمَرٍ عَنِيْدٍ جَهِيْزٍ شَدَّةً : قَيْدِ الْأَوَابِدِ وَالرَّهَانِ جَوَادِ (٣) .

١- الفضائل / ق ١٠٧ / ص ٣٦٤ - وراجع مناسبة الأبيات في الفضائل ص ٣٦٣ والمؤد : مصفة الرمح لأنه يُؤَاد به ويُدفع والأحم : القرس لونه بن الكميث والأدم - والندم الضخم المرتفع - والأسير : الرمح - وسُتْرًا : لولا ، أي أنه يدبر أمر الحرب لولا ثم يناديها .

٢- ديوانه ص ٤٦ - والطير في وكنتها أي أنه يكر قبل خروج الطير .

٣- الفضائل / ق ٤٤ ص ٢١٩ - والأسود بن " يَغْفَر " بضم الياء وفتحها - والمُزَابِ البعد أراد مكابا - والمتَّان الذي يتنازعه الناس لخوفه - والمَذَانِب : جمع منكب بكسر الميم وقُلْعُ النون وهو المسيل الصغير - والأحوى : الذي اشتدَّت خضرته حتى ضرب إلى السواد ، وأراد به التفت حول المذانب . والمُؤْنِق : للمعجب - والرواد : جمع رائد وهو الذي يدور في البلاد يطلب المرعى .

هذا , ولم يكن " الرمح " , و " السيف " , وقادة الكتائب وفرسانها , وسانتها , وحماتها بعيدين عن مخيلة الجاهلي في أثناء تصويره حروبه مع أعدائه , يقول " لريد بن الصمة " أحد ذوي الرأي في الجاهلية :

نَجَذَ جَهَارًا بِالسَّيْفِ رُءُوسَهُمْ : وَأَرْمَحْنَا مِنْهُمْ نُعْلَ وَتَهْلُ (١)

فالسيف والأرمح نُعْل , أي تشرب , مِراراً من دم الأعداء وقد جنت رقابهم , وخرقت أجسادهم .

" والمَزْدُ أَخُو الشَّمَاخ " الشاعر الجاهلي المخضرم يرى الرؤية نفسها , إذ يقول :

وَإِنِّي أَرَدُ الْكَبْشَ وَالْكَبْشَ جَامِعٌ : وَأُرْجِعُ رَمَحِي , وَهُوَ رَيْنٌ نَاهِلٌ (٢)

وقد أراد بالكبش سيد القوم , على سبيل الاستعارة , كما استعار جموح الفرس لسيد القوم , أما رمحه فلا يرد إلا وقد نهل وارثي من دماء عدوه , مشخصاً آياه باتاً الحياة في حركته عندما قال " أَرَدَ " , و " أَرْجِعَ " .

أما " سلامة بن جندل السَّعْدِي " - الشاعر الجاهلي القديم , فيصور " رملحه " بصورة استعارية غاية في الغرابة والطرافة والدقة , يقول :

سَمَوِي الثَّقَافَ قَنَافًا فَهِيَ مُحْكَمَةٌ : قَلِيلَةُ الزَّيْغِ مِنْ سَنٍّ وَتَرْكِبٍ

زَرْقًا اسْتَنْتَهَا , حُمْرًا مَثْقَفَةً : أَطْرَافُهُنَّ مَقِيلٌ لِلْيَعَاسِبِ (٣)

١ - شعراء النصرانية (ج ٥) / ٧٧٨ - وأصل العلل الشرب مرة بعد مرة .

٢ - المفضليات ق ١٧ / ٩٥ .

٣ - المفضليات (ق ٢٢) ص ١٢٣ - وَالزَّيْغُ الأعوجاج - وَالسَّنُّ : التحديد - وَالتَّرْكِيبُ تركيب النصال - وجعل الاسنة زرقاً لشدّة صفائها , جعلها حمراً لأنه إذا اشتد الصفاء خلطته حمرة اليعاسيب .

فقد استعار للرؤساء والقادة من جند الأعداء اسم (اليعاسيب) ، فإذا تصدوا لقومه ، فإن قومه يقتلونهم ويرفعون رءوسهم على أسنة رماحهم ، التي أصبحت مقبلاً لهم ، ولا يخفى علينا ما في الصورة من تهكم وزرابة بالعدو ، وكان رءوس الأسنة أعشاش ثوت فيها رءوس الأعداء .

وفي رثاء " زهير بن أبي سلمى " : لَيْسَانَ بْنِ أَبِي حَارِثَةَ الْغُرَيِّ " يقول :

وَلَنِعَمَ حَضَوِ الدَّرْعَ أَنْتَ لَنَا ، إِذَا : نَهَلْتَ مِنَ الطَّلْقِ الرِّمَاحَ وَعَلَّتْ (١)

فالرماح تنهل أي تشرب الشرب الأول من الطَّلْق (أي الدم الغليظ) ، أما الشرب الثاني فهو العلل ، أي الشرب مرة بعد الأخرى مما يدل على قمة التشفى وانتقام المتكرر .

أما " الأعشى - ميمون بن قيس " ، فراه يستعير السيف القاطع في مجال الجدل والتنازع في الحديث والحوار ، يقول :

فَنَنَازَعَا مِرَّ الْجَدِيدِ : فَاتَّكَرَتْ فَزًّا بِهَا

عَضْبُ اللَّسَانِ مَتَّقَنٌ : فَكُنَّ لِمَا يُعْنَى بِهَا (٢)

فلقد دار حوار بين العشيق ومعشوقته ، " فَزَّابِهَا " لسانه ، أي حاجها لسانه العَضْب (أي القاطع) ، فغلبها فطنا إلى ما يسكتها بحذق كلامه ، ومتقن عباراته وحججه .

ومن جهة أخرى نرى " سعد بن ناثب المازني " يستعير السيف أداة لغسل " العار " يقول :

سَاعِضٌ عَنِّي الْعَارُ بِالسَّيْفِ جَالِبًا : عَلَى قَضَاءِ اللَّهِ مَا كَانَ جَالِبًا

وَيُسْفَرُ فِي عُونِي تِلَادِي إِذَا انْشَنَّتْ : بِمُونِي بِإِرَاكِ الَّذِي كُنْتُ طَالِبًا (٣) .

١ - ديوانه (ط الإلم الشنمري) / ص ١٦٤ .

٢ - أ . مصطلحي المسقا : مختار الشعر الجاهلي ج ٢ / ٢٥٢ .

٣ - الشعر والشعراء لابن قتيبة / ج ٢ / ٧٠٠ - والتلاد: المال القديم .

فسيوف حربه طهور للعار يفسله حتى لا يعلق به وبسيرته تخاذل أو هزيمة ، أما ثلاثة (أي ماله القديم) فلا يقيم له وزنا في سبيل تحقيق أمانيه ، وقد خص المال القديم ، لأن النفس به أضن و أشغف ، وأكثر حرصا عليه .

أما "الأخنس بن شهاب التَّغْلَبِيَّ" وهو جاهلي قديم قبل الإسلام بدهر فيستعير الخطي صلة للأسياف تطيلها إن قصرت تلكم الأسياف وذلك في مشهد حركي سريع نادر طريف ، وباسيافه يتجه نحو الكباش ، وقد استعاره لقائد جحافل الأعداء ، يقول :

هُمْ يَضْرِبُونَ الْكَبْشَ بِبُرْقٍ بَيَّضَ : عَلَى وَجْهِهِ مِنَ النَّعْمِ سَبَابُ

وَإِنْ قَصُرَتْ أَسْيَافُنَا كَانَ وَصْلُهَا : كُطْنَا إِلَى الْقَوْمِ الَّذِينَ نَضَارِبُ (١)

أي هم يضربون رئيس القوم وحاميهم في رأسه ووجهه مقبلا حيث يلبس قلنسوته (بيضته ") ، وقد سال الدم على وجهه هنا وهناك متخذاً سبائب له أي طرقا وسبلا وإنما خص الوجه لأنه أشجع للمضروب .

قال " ثعلب " : هذا البيت تنتاز عه الأنصار وقريش وتغلب ، وزعت علماء الحجاز أنه " لضرار بن الخطَّاب الفُهْرِي " أحد بني محارب من قریش .

وقال " الأثيري " : " إن ضِرَارًا بن الخطَّاب " وهو أول العرب وصل قصر السيوف بالخطي ، ثم ذكر البيت ، وقال : " ومنه سرق " كعب بن مالك الأثصاري " صلة السيوف فقال :

نَصِلُ السُّيُوفَ إِذَا قَصُرْنَ بِخَطُونَا : قَلَمًا وَلَحِقْهَا إِذَا لَمْ تُلْحَقْ

والأخنس قبل الإسلام بدهر ، وإنما القول : " والكلام للأثيري " : أن قيس بن الخطيم أخذه بلفظه ومعناه تقريبا فقال :

إِذَا قُصِرَتْ أَسْبَاقُنَا كُنَّ وَصْلَهَا : خُطَّتَا إِلَى أَعْدَانِنَا فَضَارِبُ (١)

أما البيت الذي نسب " ابن الأثيري " لعكب بن مالك الانصاري ، فقد نسب " ابن قتيبة (٢) في الشعر والشعراء " لربيع بن مَقرُوم الضبي " وذكر أنه أخذه من قول : " قيس بن الخطيم " ، أو أن قيساً أخذه منه وربيع بن مَقرُوم ، وقيس بن الخطيم متأخران أدركا الجاهلية وصدر الإسلام ، و" الأخنس " أقدم منهما بزمان لأنه قاله قبل أن يخلق هؤلاء بدهر (٣) .

هذا ، ولم يكن الحب بمثابة المسم تصوبه الحبيبة إلى قلب من تحب وحسب وإنما أضحي الحب في تصور " امرئ القيس " جنًى ، إذ إنه جعل عشيقته بمنزلة الشجرة وجعل ما نال من عناقها وتقبيلها ولمسها وشمها ، وغير ذلك بمنزلة الثمرة ليتناسب الكلام .

ويقول :

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَسَا مَعَا : عَفَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَاتَزَلِ
فَقُلْتَ لَهَا ، سِيرِي ، وَأَرْحِي زِمَامَهُ : وَلَا تَبْعِدِينِي مِنْ جَنَاحِ الْمَطَلِ (٤) .

كما يقول :

وَمَا نَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَقْدَحِي : بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مَقْتُلِ (٥) .

١ - هامش المفضليات / ٢٧٠ .

٢ - الشعر والشعراء (ج ١) ص ٢٢٧ / ١٢٦ - وراجع هامش الصفحتين .

٣ - المفضليات / ٢٧٠ .

٤ - ديوانه / ص ١٢ / ١١ - والغبيط : قتب اليهودج والمطل الممكر . وقد خص البحر لأنهم كانوا يحملون النساء على الذكور من الأبل من أجل أنها أقوى وقد يقال للثقة هذا أيضا .

٥ - ديوانه / معلقه / ١٣ . والمقْدَحُ : النساء والمأثِر .

فقد استعار للحظ عيني صاحبه ودمعها السهمين , بجمع التأثير والجرح , يقول :

ما بكيت الا لتجرحي قلبا معشرا , اي مكسرا مقطعا , مذكلا غاية التذليل والقذح هنا الخرق والنفاذ والتأثير .

ويقول " امرؤ القيس " ايضا :

تَمَلَّقَ قَلْبِي طِفْلَةً عَرَبِيَّةً : تَتَعَمُّ فِي الدِّيْبَاجِ وَالْحَلِيِّ وَالْحَلِّ

لَهَا مَقَلَّةٌ لَوْ أَنَّهَا نَظَرَتْ بِهَا : إِلَى رَاهِبٍ قَدْ صَامَ لِلَّهِ وَابْتَهَلَ

لَأَصْبَحَ مَفْتُونًا مَعْنَى رَحْبَتِهَا : كَأَن لَمْ يَصُمْ لِلَّهِ يَوْمًا وَلَمْ يَصَلِّ

أَلَّا رَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ بِذَلِكَ : إِذَا مَا أَبُوهَا لَيْلَةً غَلَبَ أَوْ غَلَّ

فَقَالَتْ لَا تَرَابَ لَهَا قَدْ رَمَيْتُهُ : فَكَيْفَ بِهِ إِنْ مَاتَ أَوْ كَيْفَ يُحْتَبَلُ ؟ (١)

فلحظ صاحبة امرؤ القيس وحبها سهم رمي به , ثم إن حبها مما يقتل أو يقيد بحباله لا تتفك عنه .

ويقول " النابغة الذبياني " :

حَانَ الرَّحِيلُ وَلَمْ تُوَدَّعْ مَهْدًا : وَالصَّبْحُ وَالْإِمْسَاءُ مِنْهَا مَوْعِدِي

فِي إِثْرِ غَائِبَةٍ رَمَتْكَ بِسَهْمِهَا : فَكَلَصَابَ قَلْبِكَ غَيْرَ أَنَّ لَمْ تَقْصِدِ

غَيْبَتِ بِذَلِكَ إِذْ هُمْ لَكَ جِزْرَةٌ : مِنْهَا يَعْطِفُ رِمْسَالِي وَتُوَدِّدُ (٢)

١- ديوانه / ٤٦٧ ص ٩٠ - وتهجد اسم جارية - والمصبح والإمساء منها موعدي لا موعد
٢- ديوان النابغة / ١٣ ص ٩٠ - وتهجد اسم جارية - والمصبح والإمساء منها موعدي لا موعد

بوني وبنيها وإنما اجتماعا يكون إلى آخر الدهر .
(ولم تقصد) : أي لم تهلك حين رمك فتمتريح , يقال رماه فللمسدة إذا قتله - وكَيْبَتَ بذلك - أي
عظمت وأقامت بما أودعتك من حبها .

أما " عمرو بن كلثوم " فقد استعار للرز والمنة اسم " القتاة " في قوله:

فَإِنْ قَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعَيْتَ : عَلَى الْأَعْدَاءِ قَهْلُكَ أَنْ تُلَيْنَا (١)

يريد ، إن قاتلنا أبنت أن تلين لأعدائنا قبلك ، يعنى بذلك أن عزهم ومجدهم أبى أن يزول أو يضعف بمحاربة أعدائهم لهم ، ومخاصمتهم إياهم ، ففي عزهم قوة وغلبة ، ومكيدة ، فهو منيع لا يرام بمثابة سلاح قوي يلبى أن يتحطم أو ينكسر .

أما " الكُش " ، فلم يكن بعيدا عن مخيلة الجاهلي وتصوره ، إذ نراه مستعارا بكثرة لسيد القوم ، أو قائد الجيش ، مع اختلاف في أسلوب التناول والعرض في داخل سياق البيت .

" قُشْمَعْلَةُ بْنُ الْأَخْضَر " يطعن برمحه صمائي قتلت العدو حتى يأخذه دوار وعدم اتزان ، مما يدل على دقة التصوير وسداده ، يقول :

سَكَنَّا بِالرَّيْحِ وَهَنْ زَوْرُ : صِمَاخِي كَبَشْتُهُمْ حَتَّى اسْتَدَارَا (٢).

أما " النابغة الذبياني " فيستعير لقائد العدو صورة الكباش الفار يتعثر ، ويكبو على جبهته ، حيث يقول :

وَالْخَيْلُ تَعْلَمُ أَنَا فِي تَجَاوِلِهَا : عِنْدَ الطَّعْنِ أَوَّلُو بَوْمِي وَإِنْعَامِ
وَلَوْ ، وَكَبَشْتُهُمْ يَكْبُو لَجَبْهَتِهِ : عِنْدَ الْكَمَاءِ صَرِيحًا جَوْفَهُ دَامِ (٣).

ويقول هو أيضا في قصيدة يمدح فيها " النعمان بن المنذر " :

١- مملقت الزروني / ١٢٢.

٢- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ج ٢ ص ٥٦٦ .

٣- ديوان النابغة (ط دار المعارف / ق ١١ ص ٨٥ - وط بيروت ص ١٠٥ والتجاول : الذملم والمعن في الحرب - والإنعم أن يمنوا على الأسير فوطلقوه .

نَلَوِي الرُّعُوسَ إِذَا رِيَمَتْ ظِلَامَتُنَا : وَنَمْنَحَ الْمَالَ فِي الْإِمْحَالِ وَالْقَمَا
وَنَقْتُلُ الْكَبْشَ بَعْدَ الْكَبْشِ نَاسِرَةً : فِيمَا ، وَنَضْرِبُ فِي حَوْمَاتِهَا فِيمَا (١)

و" عبدة بن الأبرص " يستعير الكباش لرنيس الكتبية وقد بدت نواجهها متاهبا للقتال ،
يقول :

وَكَبْشٍ مَلُومَةٍ بَادٍ نَوَاجِذُهُ : شَهْبَاءُ ذَاتِ سَرَابِيلٍ وَأَبْطَالِ (٢)

و" عنتره " ، يضرب ذوابتي " سيد القوم " فيطرحه على الأرض مدحورا من فرط
قوة الضربة ، فيقول :

وَلَقِيتُ فِي قَبْلِ الْهَجِيرِ كَتِيبَةً : فَطَعْتُ أَوَّلَ فَسَارِسٍ أُولَاهَا
وَضَرَبْتُ قَرْنِي كَبْشَهَا فَتَجَدَّلَا : وَحَمَلْتُ مَهْرِي وَسَطَهَا فَمَضَاهَا (٣).

" والحارث بن حلزة الشكري " الشاعر الجاهلي القديم يستعير الكباش لقائد القوم ،
ويجعله بمنزلة الدرع يحتمي فيه ، بانبا استمارة على أخرى يقول :

حَوْلَ قَيْسٍ مُسْتَلَمِينَ بِكَبْشٍ : قَرْنِي كُلَّهُ عِبْلَاءً (٤)

ويقول " علقمة بن النعمان التميمي " في مدح الحارث بن أبي شمر الغساني :

فَجَالَلَتَهُمْ حَتَّى اتَّقَوْا بِكَبْشِهِمْ : وَلَقَدْ حَانَ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ غُرُوبُ (٥)

-
- ١- السابق / ق ٢٧ / ص ١٧١ .
٢- ديوان عبدة بن الأبرص (بتحقيق لائل) ط لندن ص ٧٤ - والمعلومة الكتبية المجمعة ، ويروي (باد
نواجهها) بريد المعلومة .
٣- ديوان عنتره وعلقمة وطرفة (ط بيروت ١٩٦٨) ص ٢١٥ .
٤- معلقات الزوروني (ط بيروت) ١٩٦٣ / ١٦٤ - وعيلاء صفة الضخمة - ومستلتمين من اللام وهو
الدرع . (٥) ديوانه علقمة مدح عنتره وطرفة (ط بيروت) ١٩٦٨ / ص ١١

ومن حيوانات البيئة استعار الجاهلي الطير والوحش والأسد، والظبية، وقطيع البقر وغير ذلك، يقول " أبو ذؤيب الهذلي ":

أَلَا زَعَمْتَ أَسْمَاءُ أَنْ لَا أُحِبُّهَا : فَقُلْتُ : بَلَى لَوْلَا يَنْقُرُ عُنِي شُغْلِي .

جَزَيْتُكَ ضِعْفَ الْوَدِّ لَمَّا سَكَنَيْتُو : وَمَا إِنْ جَزَاكِ الضَّعْفَ مِنْ أَحَدٍ قَبْلِي .

لَعَمْرُكَ مَا عِيسَاءُ تَتَّبِعُ شَأْنًا : بِعَنِّ لَهَا " بِالْجَزْعِ " مِنْ نَخَبِ النَّجْلِ (١)

وكان " النعمان بن الحارث " قد احتسى " ذا أقر " وهو واد مملوء حمضا ومياها، فاحتماه الناس، وتربعت به بنو ذبيان، فنهى النابغة وحذرهم إغارة الملك فتربعوه، وعبروه خوف النعمان - وكان منقطعاً إليه فلما مات النعمان بن الحارث رثاه النابغة، وانقطع إلى أخى (عمرو بن الحارث) فوجه إليهم خيلاً أصابتهم، وفي ذلك يقول " النابغة الذبياني :

لَقَدْ نَهَيْتُ بَنِي ذُبْيَانَ عَنْ أَقْرِ : وَعَنْ تَرْبِعِهِمْ فِي كُلِّ أَصْفَرٍ

وَقُلْتُ : يَا قَوْمُ إِنَّ اللَّيْثَ مُنْقَبِضٌ : عَلَى بَرَائِثِهِ لَوْثَةُ الصَّارِي

لَا أَعْرِفَنَّ رَبِّبًا حُورًا مَدَامِغَهَا : كُلَّنْ أَبْكَارَهَا نِعَاجٌ نَوَارٍ (٢)

١- ديوان الهذليين / ج ١ / ٢٤ / ٣٥ - والشاؤون هو واد الظبية (ويعني لها : يعرض والنجل : النزل وهو ماء يظهر من الأرض ثم يجري .

٢- ديوانه (ط دار المعارف) ق ١ / ٧٥ - ولقي : واد فيه بنت من مملوح وهو كفاكية للجل - والتربع : حلولهم زمن الربيع، وولمّا قال : " في كل أصفر " لأن شهر صفر كان في الربيع حينئذ يوحين يصفر الماء أي يذهب - . الربوب : القتل من البقر شبه به النماء - والنمّاج : إناث البقر - ونوار : ضم كفت العرب تدور حوله والظنن : يسكن العين تخفيف (الظنن) بالضم وهو جمع الظمون وهو البعير الذي يحمل للهودج وفيه لمرأة وقد يكون الظمن جمع ظمينة وهي المرأة الطاعنة مع زوجها ويقال لها في بيتها ظمينة وقد يجمع بالظمائن .

فقد استعار النابغة الليث لعمر بن الحارث , كما استعار للنساء قطع البقر .

أما " أبيد بن ربيعة " , فقد جعل الهودج للنساء بمنزلة الكنس للوحوش بجامع الاستقرار , والاستئنان مع الهيبة والمنعة المحيطة بكل , يقول في معلقته :

شَأْنُكَ ظَنُّ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا : فَكُنُّوا قَطْنَا تَصِرُ خِيَامَهَا (١)

والنكس دخول الكناس , يريد ان يقول : حملتك على الاشتياق والحنين نساء الحي يوم دخلن في الكنس والهودج جماعات في حال صرير خيامهن المحمولة , وقد غطيت بثياب القطن - و القطن من الثياب الفاخرة عندهم , وقطنا منصوبة على الحال ان جعلته جمع قطين , اي " مرتحل " , ومفعول به ان جعلته قطنا , اي غطاء من قطن .

كما ان الحرب في مخيلة " النابغة " ذات اظفار مجتمعة تشبها قوية مميّنة في فريستها , يقول :

وَعَارَةٌ ذَاتِ أَظْفَارٍ مَلْمِئَةٍ : شَعَوَاءُ تَعْتِفُ الصَّخْرَاءَ وَالْأَكْمَا
خَيْلٌ صِيَامٌ , وَخَيْلٌ غَيْرُ صَائِمَةٍ : تَحْتَ الْعَجَاجِ , وَخَيْلٌ تَلُكُّ اللَّجْمَا (٢)

ومن عالم الطير استعار " القوادم " للشفتين بجامع السواد في كل , يقول " النابغة الذبياني " في وصف " زوجة النعمان " :

نَظَرْتُ إِلَيْكَ بِحَايَةٍ لَمْ تَقْضِهَا : نَظَرُ السَّقِيمِ إِلَى وَجْهِ الْعُودِ
تَجْلُو بِقَادِمَتِي حَمَامَةً أَنْكِي : بَرْدًا أَسِيفَ لَيْثَاتِهِ الْإِنْسِدِ
كَالْأَقْحَوَانِ غَدَاةً غِيبَ سَمَائِهِ : جَفَّتْ أَعَالِيهِ وَأَسْفَلُهُ نَدَى (٣)

١- المعلقات المبع للزوروني - (طدار الكتاب العربي - سوريا / ص ١٣٢ .
٢- ديوانه - بتحقيق محمد ابو الفضل (طدار المعارف) / ٢٤٠ . وصانعة : فاقمة , وتلك :
٣- ديوان النابغة (طدار المعارف) ق ١٣ / ص ٩٣ .

ومن عالم "الوحوش" يستعير الشاعر للمنايا , قال " تَأْبِطُ شَرًّا " واصفا سيف صاحبه :

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظَمٍ قَرْنٌ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ الْمَنَائِي الضَّوَاجِكِ (١)

والحرب وحسن كاسر ذو نواجذ عصل , قال " حاتم الطائي " :

وَلِي مَعَ بَذْلِ الْمَالِ فِي الْمَجْدِ صَوْلَةٌ : إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ عَنْ نَوَاجِذِهَا الْعَصْلُ (٢).

وقال " حذيفة بن أنس " في يوم " اللّهُيَاء " :

كَشَفْتُ غِطَاءَ الْحَرْبِ لَمَّا رَأَيْتُهَا : تَعْمِلُ عَلَى صَفْوٍ مِنَ اللَّيْلِ أَكْثَرًا

أَخُو الْحَرْبِ إِنْ عَضَّتْ بِهِ الْحَرْبُ عَضًّا : وَإِنْ شَمَرَتْ عَنْ سَاقِهَا الْحَرْبُ شَمْرًا (٣)

فالشاعر على مستوى ضراوة الحرب , بل هو صنها في القوة إن افترست جزءا منه افترسها كلها , فهو أشد منها فتكا وعنفا , بل على استعداد دائم لمواجهتها .

أما " صخر الغي " فيقول :

أَبَا الْمَثَلِ مَهْلًا قَبْلَ بَاهِظَةٍ : تَلَيْكِ مِنِّي ضُرُوسٌ نَابِهَا عَصْلُ (٤)

فالحرب ناقة عضوض ضروس أسن نابها , فهي حرب قديمة مهلكة .

ثم نري " ثعلبة بن عمرو العبدي " الجاهلي المسمى بثعلبة بن حزن , يفتخر بقوة الرجل في الحرب قائلا :

-
- ١- شرح ديوان الحماسة (ج ٢ ط ١) ص ٢٣٦ .
 - ٢- الأغانى (ط ١٩٧٠) ص ١٧ - والنواجذ العَصْل هي القديمة المعجوز .
 - ٣- العقد الفريد ج ٦ / ص ٨٤ .
 - ٤- شرح ديوان الهذليين / ج ٢ / ٢٢٩ .

عَدَّ امْرِي فِي الْحَرْبِ لَا وَاهِنِ الْقَوِي : وَلَا هُوَ عَمَّا يَقْدِرُ اللَّهُ صَارِفٌ
 بِهِ أَشْهَدُ الْحَرْبَ الْعَوَانَ إِذَا بَسَتْ : نَوَاجِذُهَا مِنْهَا الطَّوَانِفُ (١)

فحرويه لا يشهدا إلا الرجال الأقوياء ، إنها حروب قديمة ، قوتل فيها مراراً ، تنحرق
 نواحي ميادينها و تلتهب ناراً ، لها نواجذ قاطعة فتكته .

ونري الاستعارة نفسها لدي " بشر بن عمرو بن مرثد " متوعداً ، عمرو بن كلثوم
 وصاحبيه قاتلاً :-

قُلْ لَأَبْنَ كُلُّوْمِ السَّاعِي بِنَيْمَتِهِ : أَبَشِّرْ بِحَرْبٍ تَغْصُ الشَّيْخُ بِالرِّبْقِ
 وَصَاحِبِيهِ فَلَا يَنْعَمُ صَبَاحُهَا : إِذَا فُرَّتِ الْحَرْبُ عَنْ أَنْبِيَائِهَا الرُّوقِ (٢)

فقد توعد عدوه متهمكما مستعيراً البشري للإنذار والوعيد والهلاك بحرب متوحشة
 ذات أنياب طويلة كاسره ، وقد جعل أنبيائها " روقاً " ، أي طويله يهول بها ، إذا باشرها
 الشيخ المجرب البصير بالحرب غصّ بريقه ، كناية عما أصاب نفسه منها ، ثم إنه لا
 يجهز جيشه لها إلا بعد تلبث وطول نظر ، يري جند الأعداء في حومتها قد تفرقوا في
 الطرق هنا وهناك كثراً مفاجيب لذا قال :-

لَا يَبْعَثُ الْغَيْرُ إِلَّا عِبَّ صَائِقَةً : مِنْ الْمَعَالِيهِ وَفَوْمَ بِالْمَقَارِقِ .

هذا ، ولم يقف الشاعر الجاهلي عند حد استعارة " الوحش " للمنايا ، أو للحرب ، وإنما
 نراه يستعيره للوم صفه نفسه لمن يهجمه ، يقول " عميرة بن جُعَيْل " الشاعر الجاهلي
 في هجاء قومه بني تغلب بن وائل :-

كَمَا اللَّهُ حَيٌّ تَقَلَّبَ ابْنُهُ وَإِنِّي : مِنْ اللُّؤْمِ أَظْفَارًا بَطِينًا نَصُولُهَا (٣)

(١) المفضليات/ ق ٧٤ ص ٢٨٢ - والعتاد المدة - والطوائف النواحي والمؤمن : الحرب التي قوتل فيها
 كثيراً .

وتعلمه يسمى ايضاً (تلمبة بن حزن الجدي جاهلي ، عرف بابن أم حَرْثَمَ) .
 (٢) المفضليات/ ق ٧٠ / ص ٢٧٤ - وفُزَّتْ : اصلها من فَرَّ الدابة وهو الكشف عن أسنانها - والرُّوقُ :
 مفرداً رَوْقَاء - أي طويلة الأسنان . وعِبَّ صادق : أي بعد نظره صادقته ، وقد سمي جيشه عوراً مخربه
 وهزءاً - والمقاريق : مفارق الطرق جمع مفرق .

و"بشر بن عمرو شاعر جاهلي قديم .
 (٣) الشعر والشعراء/ ج ٦٥٤/٢ - وتغلب اسم رجل ، وهو أب وائل ، وقولهم : تغلب بنت وائل إنما يذهبون
 بالتأنيث إلى القبيلة ، كما قالوا : تميم بنت مر .

فاللؤم يكسو بني تغلب ، فهو بمثابة لباس لهم ، على سبيل الاستعارة بجامع استعماله عليهم ، واحتوانه إياهم ، وتأصله فيهم .

والصورة تزاد تركيبا وتعقيدا عندما يتخيل " اللؤم المكتسبي " به ، أظفارا وأشواكا بمعنى أنه جارح ودام ، وقاتل ، ثم نراه يرشح الاستعارة (بِلغة البلاغيين) فيجعل هذه الأظفار بادية ظاهرة نافذة في جسمهم كما تبدو في الوحوش عندما توقع فريستها بين براثنها .

وإذا كان اللؤم قد اكتسبته " بنو تغلب " فهو أيضا " سرايل " بني عامر يقول " أوس بن مُعَرَاء " يهجو النابغة الجعدي :

لَعَمْرُكَ مَا تَبْلَى سَرَايِلَ عَمِيرٍ : مَنِ اللُّؤْمُ مَا دَامَتْ عَلَيْهَا جُلُودُهَا (١)

فاللؤم يشمل بني عامر شمول السرايل تغطي الجسد ، لقد غطاهم اللؤم تغطية جلودهم لهم ، واحتواهم ، احتواء أثوابهم عليهم ، وهذا ما يعنى دوامه وعدم مفارقة إياهم .

ومن نباتات الطبيعة الحية ، راح " عنترة بن شداد العُيمِي " يستعير إخلاء رطب الحشيش لإخلاء الرقاب ، وقطعها ، مما يدل على كثرة قتلاه ، والإبادة السريعة السهلة لهم ، يقول :

وَرِمَاحُنَا تَكْفُ النَّجِيعَ صُدُورَهَا : وَسَيُوفُنَا تُخْلِي الرِّقَابَ فَتُخْتَلَى (٢) .

١- الشعر والشعراء / ج٢ / ٦٩١ (هلمش الصفحة) . (وأوس بن مُعَرَاء) " جاهلي مخضرم " ، له شعر يمدح فيه الرسول صلى الله عليه وسلم ، وفي الأغاني عن أبي المراف أن النابغة الجعدي هاجم أوس بن مُعَرَاء ، ولم يكن أوس مثله ولا قريبا منه في الشعر . نقل النابغة : إني وإياه لبندر أبنا سبق إليه غلب صاحبه فلما بلغه قول أوس بن مُعَرَاء (لعمرك ما تبلى ..) قال النابغة : هذا البيت الذي ابتدر إليه ، فغلب أوس (راجع هلمش ص ٦٩١ - (ج٢) الشعر والشعراء) .

٢- ديوان (علقمة وطرفة ، وعنترة) - ط بيروت ص ٨٧ .

والصورة نفسها نجدها عند " عمرو بن كلثوم " في معلقته , وقد استعار الاختلاب وهو قطع الخلا , وهو رطب الحشيش لقطع الرقاب , والرعوس , يقول :

نَطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا : وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُرِينَا
بَسْمَرٍ مِنْ قَنَا الْخَطِيئَةِ لَدُنِي : ذَوَائِلَ , أَوْ بَهِيضٍ تَعْتَلِينَا
نَشْقُ بِهَا رَعُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا : وَنُغْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتُخْتَلِينَا (١)

يريد , نطاعنهم برماح سمر اللينة : والسمرة هنا مما يدل على نضجها في منابتها , كما يضاربهم بسيوف بيض يقطعن ما ضرب بها , وهذا التقطع يخلى رقاب العدو وجسومهم كما يخلى رطب احشيش مجموعة في يسر وسهولة .

وقريب من هذا التصور قول " سَوار بن حَبَّان المِنَقَرِي " يفخر بطعن خصمه " الحوفزان " , واسمه " الحارث بن شريك الشيباني " :

وَنَحْنُ حَفَازُنَا الْحَوْفَزَانَ بِطُغْنَةٍ : سَقَتَهُ نَجِيعًا مِنْ تَمِ الْجَوَفِ أَشْكَالًا (٢).

والنجعة والنجيع طلب الكلا , فطعنة رمحه تسقى المقتول دما , ذلك الذي تفجر من جوفه , وقد استعار هنا ما يؤكل لما يشرب بجامع الاحساس بالذوق في كل وهي استعارة دقيقة غريبة طريفة تقوم على تراسل الحواس .

وراح " امرؤ القيس " , يصف أسنان محبوبته مستعيرا لها النبات في تفرق اوضاعه , فيقول في غزله :

وَتَفَرَّدَ أَغْرَ شَتِيتِ النَّبَاتِ : لَذِيذُ الْمَذَاقَةِ عَنَبُ الْقَبْلِ (٣)

وكذلك فعل " المرقش الأكبر " حيث يقول :

١ - معلقات الزوروني / معلقة عمرو بن كلثوم / ١٧٥ - والدين اللين - والجمع لدن

٢ - الاقتضاب / ج ٣ / ص ٧٢ .

٣ - ديوانه / ١٩٨ .

وَرَبَّ أَسِيلَةِ الْخُدَيْنِ بِيَكْرٍ : مَنَعَةً لَهَا فَرْعٌ وَجَدِيدٌ
وَدُوْ أَسِيرٍ شَتِيَتْ التَّبَتِ عَذْبٌ : نَفْيُ النَّوْنِ بَرَأَقِي بِرُودٍ
لَهَوْتُ بِهَا زَمَانًا مِنْ شَبَابِي : وَزَارَتْهَا النَّجَالِبُ وَالْقَصِيدُ (١)

و " ربيعة بن مقرم الضبي " الجاهلي المخضرم ، يصف ثغر محبوبته ، ولكن بصورة مغايرة ، وفيها الأسنان نبت مخيف بالماء الحلو ، ماء الأسنان إذا صفت و رقت ، فيقول :

قَامَتْ تَرِيكَ عِدَاةُ الْبَنِ مُنْصَدِلًا : تَخَالُهُ فَوْقَ مَتْنِيهَا الْعَنَابِيدُ
وَبَارِدًا طَيِّبًا عَذْبًا مُقْبَلَةً : مُخَيِّفًا نَبْتُهُ بِالظُّلُمِ مَشْهُودًا (٢)

ويستعير " امرؤ القيس " الفرع ، أو الغصن لشعر محبوبته بجوامع الطول ، والانسداد ، والتثني فيقول :

لَهَا الْعَيْنُ وَالْجِدِيدُ مِنْ ظَلْبِيَّةٍ : وَفَرْعٌ عَلَى مَتْنِهَا مُنْصَدِلٌ (٣)

ويكرر " امرؤ القيس " الصورة نفسها مضيفا إليها رائحة " المسك " ، قائلا :

لِمَا نَقَلْتِ الْمَشْهُورَ وَالشَّاعِرَ الَّذِي : يُغَلِّقُ هَامَلَتِ الرَّجَالِ بِلَا وَجَلٍّ
كَحَلَّتْ لَهُ بِسِحْرِ عَذَابِكِ مَقْلَةً : وَأَشْبَلَتْ فَرْعًا فَاقَى مِسْكَ إِذَا انْسَبَلْ
فَتَيْلٌ بُوَادِي الْحَبِّ مِنْ غَيْرِ فَاتِلٍ : وَلَا مَيِّبٌ يَغْزِي نُهَاكِ وَلَا زُمَلٌ (٤)

١ - المفضليات ٤٧ / ٢٢٤ - والأشعر بضمين - وبضم ففتح تحرز في الإنسان يكون في " الأحداث " - وشيتيت النبت متفرق التنايا برود .

٢ - المفضليات ٤٣ ص ٢١٣ - وباردا : غني به ثغرها - والمُخَيِّفُ : مثل المظلل أي قد خيف بالظلم والظلم يفتح الغاء ماء الإنسان إذا صفت و رقت كان لها ظلم - ومشهور كان طعمه طعم الشهد ، وهذا المشتق لم يذكر في المعاجم .

٣ - ديوانه (ط دار المعارف) ص ١٩٧ .

٤ - السابق / ٤٦٧ - - و " لِمَا " وأخرها هاء السكت هي " لِمَا " الاستفهامية وهاء السكت تلحق بالأداة هنا توكيدا ومبالغة .

ولا يخفى علينا ما في البيت الأخير من صورة رفيقة، واسعة الخيال، فالشاعر قتيل الحب في واديه، أي أن لحبه معها متسعاً يكاد لا تحده حدود وهو تصور استعاري غريب نادر، فوادي حبه اتسع لكل ما اشتهى ورغب فيه منها.

ولا يزال صدي الصورة ممتداً مثلاً امام عيني شاعراً إسلامي مثل "المرار بن منقذ" (١) الذي استعار لغم صاحبه الاقحوان ولطول شعرها ونعمته الأفنان المتدليين، إذ قال:-

تَهْلِكُ الْمِرْأَةُ فِي أَفْنَانِهِ : فَإِذَا مَا أُرْسَلَتْهُ يَنْعِرُ
وِإِذَا تَضَحَّكَ أَبَدَى ضَحْكُهَا : أَقْحَوَانًا قَيْنَتْهُ ذَا أَشْرُ (٢)

فالمشط يغوص في شعرها من فرط طوله، الذي استعار له الأفنان في انسدالها وتدليها، أما فيها فطيب الرائحة تخاله اقحواناً، والأشْرُ بضمثين، أو بضم وفتح جمع اشْر (يفتح فسكون)، وهو التحزيز الذي يكون في الأسنان.

وهكذا صنع "بشر بن أبي خازم"، إذا استعار الاقحوان لطيب الثغر، وبياضه، يقول:-

يَفْلَجُنُ الشَّفَاةَ عَنِ أَقْحَوَانٍ : جَلَاهُ عِجْبُ سَارِيَةِ قِطَارُ (٣)

وهو يشرح استعارته بقوله: "جلاه قِطار"، أي كشفه وأنبهه مطر من سحابه تأتي ليلاً.

وهذه الصورة من جملة ما جاء به "أبو هلال" (٤) من الأمثلة على أجود ما قيل في الثغر من شعر المتقدمين، وقال "المرتضي" في أماليه: قال "الأصمعي": ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول "بشر بن أبي خازم"، وذكر البيت.

(١) "المرار بن منقذ" شاعر إسلامي عصر جريراً
(٢) المفضليات ١٦ق/ص ٩٠ - والمدران: المشط - وتهلك تغوص والإقحوان: نبت طيب الرائحة له نور أبيض - وقينته: أي ضربت فيه بكرة ثم أسفقه دخان الشحم.
(٣) المفضليات ٩٨ق/ص ٢٢٩ - والسارية: السحابة تأتي ليلاً وقِطار: جمع قطر من المطر .
(٤) انظر ديوان المعنى (مطاعره ١٣٥٣ / ٥ ٢٢٨، وأما المرتضي / ج ١ / ط ١٩٥٤ - ص ٥١١.

ومن الاستعارات مما يشير الي حضارة مكتسبه، قول "علقمه بن عبدة بن النعمان بن قيس"، الملقب "بالفحل"، في وصف الظعن من النساء وقت اعتلين ظهور الجمل:-

يَحْمَلُنْ أَتْرَجَةً نَضَحَ الْعَبِيرُ بِهَا : كَانَ تَطْيِبُهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ (١)

فقد استعار الأترجة، وهي فاكهة طيبة الرائحة للنساء، بجامع طيب الرائحة الذي لا يفارق الأنف فهو أبدا مشموم.

وكما استعار للمرأة، استعار منها، "فلمرو القيس"، يستعير "نهد المرأة" للأسد، يقول:-

بَلْ أَمَّ عَمْرُو لَكَ شَجْوً مَضْمُرٌ

فِي الْجَوِّيِّ وَالْمَسْمُومِ الْمَقْدَرُ

يَخْفَى يَخْفَى حَبِيبًا وَ يَظْهَرُ

لَوْ حَالَ نَهْدٌ دُونَهَا مَضْبِرٌ

لَجَنَّتْ لَا أَكْفَلُ مَا يَبْرُرُ (٢)

والنهد هاهنا هو الأسد في انتصابه وامتداد قامته و بروز هيئته .

اما " الْمُخْبِلُ السَّعْدِي التَّمِيمِي"، وهو جاهلي عَمَّر في الجاهلية والإسلام فيقول في وصف طريقه:-

وَمَعْدٍ قَلْبِي الْمَجَازِ كَبَا : رَى الصَّنَاعِ إِكَامَهُ تَرْمُ (٣)

(١) الفضليات/ق/ ١٢٠ / ص ٣٩٧ والنضح بالخاء المعجمة: ما كان رشا - والعبير - أخلط الطوب تجمع بالزعران والمشموم: المسك الذي لا يفارق رائحته الأنف .

(٢) ديوانه ق/ ٣١٣/ ٧٦ - ٣١٨ - والمضبر الموثق الخلق، واليزيرة صوت الأسد .

(٣) الفضليات ق/ ٢١ / ص ١١٦ - والطريق المعين: الذي وطئه فيه وتلك حتى ذهب نبتة.

وعلق المجاز: لا يستقر من جازه وسلكه .

والباري: الحصير المنسوج - والصناع: الخلق .

والإكامة: جمع أكمة، وهو التثني من الأرض .

يقصد أن إكام الطريق مستويه بأرضه، فأضحى كالحصير منبسطا، وإذا كان كذلك فهو أضل لمن سار فيه، وأصل كلمه (أُزِم) من قولهم: كعب أُزِمَ إذا كان اللحم قد واره قلم يوجد له حجم، وهو هنا يستعير الكعب الأُزِمَ للارض استوت إكامها دون أن تبدو فيها علامه تهدي من يملكها.

ومن "النبات" يصور الجاهلي عمق جذور العداوه فيمن تأصلت فيهم، يقول "الحارث بن دوس الايادي" يخاطب "المنذر بن ماء السماء":-

قَوْمٌ إِذَا نَبَتِ الرَّبِيعُ لَهُمْ : نَبَتَتْ عداوتهم مع البقل (١)

فالعداوه تنحدر فيهم، وتتمكن منهم، كما تتمكن جذور النباتات في منابتها علي الارض.

ومن "الماء"، استعير السيل لكثرة الجند، واندفاع الجيوش المقاتله من هنا ومن هناك، قال "امرؤ القيس" في خيل محاربه:-

سَأَلَتْ بِهِنَ نِطَاحٍ فِي رَأْدِ الضُّحَا : وَالْأَمْعَزَانِ، وَسَأَلَتْ الْوُدَّاءُ
يَخْرُجْنَ مِنْ خَلْلِ الْغُبَارِ عَثِيَّةً : بِالدَّارِ عَيْنٍ، كَأَنَّهِنَّ ظَبَاءُ (٢)

وقال هو نفسه في وصف فرسه:

مَسَّحَ إِذَا مَا الْمَيَابِحَاتِ عَلَى الْوَتِي : أَثَرْنَ غُبَارًا بِالْكَبِيرِ الْمُرْكَلِ (٣)

ففرس امرئ القيس يسح العدو سحاً مثل سح المطر، وانصبابه، فأكنه يصب الجري صبا بعد صب، مما يشير الي مرعه الفرس في يسر وسهولة دون انقطاع او ملل.

ويقول "مالك بن خالد الخناعي" عندما غزت بنوكعب بن عمرو من خزاعه بني لحيان، مستعيرا السيل لكثرة الجند ومرعتهم وسلامة سيرهم:-

(١) مشكل القرآن لابن قتيبه/٥٨٩
(٢) ديوان امرئ القيس/٨٦/٣٤٤ - ونطاع والوداء موضعان - والامعزان مثني امعز، وهو المكان المرتفع - ولعله اسم موضع ايضا - والدراعون: لايسوا الدروع - وراد الضحي: انبساط شمس.
(٣) ديوانه/٢٠٤

فَدَيْ لِبْنِي لِحَيَانِ أُمِّي وَخَالَتِي : بِمَا مَا صَعُوا بِالْجَزَعِ رَجُلَ بَنِي كَسْبٍ
وَلَمَّا رَأَوْا نَقَرِي تَسِيلُ إِكَامَهَا : يَكْرَعْنَ جَسْرَارٍ وَحَامِلَةٍ غُظْبٍ
تَنَادَوْا فَقَالُوا: يَا لِحَيَانِ مَا صَعُوا : عَنِ الْمَجْدِ حَتَّى تُثْغِنُوا الْقَوْمَ بِالضَرْبِ (١)

ويقول "امروء القيس" في دموع العين مستعيرا لها صفة فيض الماء واندفاعه

فَفَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً : عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ لَمَعِي مَحْمَلِي (٢)

والصَّبَابَةُ هنا شدة الشوق، والمحمل حمالة السيف، ونلاحظ أن امرأ القيس قد أتم صورة الفيض المستعارة لكثرة الدمع وانصبابه بأن جعله يبل حمالة سيفه.

أما "سُوَيْدُ بْنُ أَبِي كَاهِلِ الشُّكْرِي"، فيصف رحلته إلى حبيبته وقطعه المهامه إليها في اليوم شديد الحر، ويجسد الصحراء فيجعل لها أقباباً أو خواصر بمنزلة الخواصر من الناس، يقول في عينيته المشهورة:-

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلَمِي مَهْمًا : نَزَحَ الْقَوْرَ إِذَا الْأَلْ لَمَعُ
فِي حَرَوْرٍ يَنْضِجُ اللَّحْمُ بِهَا : يَأْخُذُ الْمَائِرَ فِيهَا كَالصَّبْعِ
وَقَلَاةٍ وَاضِحٍ أَقْرَابُهَا : بِبَلَابٍ مِثْلَ مَرَفَتِ الْقَرْعِ
فَرَكْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا : بِصِلَابٍ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعٌ (٣)

وقد استعار للسير فيها، والانطلاق خلال شعابها صفة الركوب، وكانها الدابة تتجه صوب ما يريد، وفي الاستعارة هنا ما يشعر بقوة الإرادة، والإصرار على قطع المسافات الطويلة إلى المحبوبة، على الرغم مما يتعرض له من مخاطر مجاهلها.

(١) ديوان الهذليين ج ١٦/١٥٣.

ونَقَرِي: اسم لموضع (بالتحريك والتسكين للقف) - وَغُظْبٍ: غلاظ الاعناق
وَالرَّجُلُ: الرجل - وَالْجَزَعُ: منثنى الوادي - وَالْمَحْمَلُ: المجالدة، والمنقبة بالسيف
(٢) ديوانه ٩/

المنضليات / ق ٤٠ / ١٩٢

المهمة: القفر - النازح: البعيد - وَالْقَوْرَ معظم بعده - وَالْأَلْ: السراب والحرور: ريح حارة تكون في النهار -
وَالْأَقْرَابُ: الخواصر - وهي هنا مستعارة أراد جوانبها وأطرافها التي هي بمنزلة الخواصر من الناس،
وَالْمَرَفَتِ المنكسر - وَالْقَرْعُ: جمع قرعة وهي بقايا تبقى من الشعر في الرأس شبه بها علامات القلاة، وَصِلَابِ
الارض: الخيل صلاب الحوافر - وَالشَّجَعُ جنون من النشاط.

ولما كان " للحبل " أهميته عند الجاهلي ، يلزمه في كل حالاته ، إذ يعقل به دابته ، ويحزم حاجته ، ويصله بمياه الأنهار العميقة ، ويقوم به خيمة ، فقد استعاره لصلة الود ، والحب التي تربطه بحبيبته أو صاحبتة ، يقول " الأعشى ميمون بن قيس :

أَوْصَلْتَ صَرَمَ الْحَبْلِ مِنْ : مَنْ سَلِمَى لَطُولِ جَنْبِهَا
وَرَجَعَتْ بَعْدَ الشَّكِّيبِ : تَبْقَى وَدَّهَا بِطِلَابِهَا ؟ (١)

ويشيد " عنقرة " بعلاقته مع مَنْ أحب ، إذ يقول :

وَصَلْتُ حِبَالِي بِالَّذِي أَنَا أَهْلُهُ : مِنْ وَدَّهَا ، وَأَنَا رُخِي الْمَطُولِ (٢)

فالحبل صلة الود والحب بينه وبين خليلته ، بل إن الاستعارة تقوي من جهة رُخِي الحبل ، رغبة منه في مزيد من الوصال ، والقرب ، واستراج حبيبته أكثر إلى ساحة حبة وقلبه وطلابه منها .

ويقول مُنَمَّم بن نُؤيرة ، معاتباً خليلته معترفاً بوده لها :

صَرَمْتُ زَنْبِيَةَ حَبْلٍ مَنْ لَا يَقْطَعُ : حَبْلَ الْخَلِيلِ ، وَلِلْأَمَانَةِ تَلْجَعُ
جَذِي حَبَالِكَ يَا زَيْنَبُ فَإِنِّي : قَدْ اسْتَيْدُ بِوَصْلٍ مَنْ هُوَ أَقْطَعُ (٣) .

ويقول " الأعشى بكر " :

وَمَضَى لِحَاجَّتِهِ وَأَصْبَحَ حَبْلَهَا : خَلْقًا وَكَانَ يَظُنُّ أَنَّ لَنْ يَنْكُدَا (٤)

فقد استعار الحبل لصلة حبيبته ، تلك التي أصابها ما أصابها من رثائه وضعف ، كما استعار من البئر " إنكادها " أي قلة مناتها ، لما لم تحققه صاحبتة له ، مما يحبه منها ، ويشتهيها .

١- ديوانه (بتحقيق د . محمد حميد) ق ٣٩ - والجانب - المجانية والإعراض .

٢- ديوان عظمة وطرفة ، وعنقرة (طبروت / ١٩٦٨) ص ١٨٧ .

٣- المفضلات / ق ٩ / ص ٤٨ / ٤٩ - واللام في " وللأمانة " للتوكيد أي أنها تفجع نفسها .

٤- الاقصاب / ج ٣ / ٢٨١ .

ويقول امرؤ القيس :

تَنَكَّرَتْ لَيْلَى عَنْ الْوَصْلِ : وَنَاتٍ وَرَثَ مَعَاذَ الْحَبْلِ (١)

ويقول زهير بن أبي سلمى :

وَأَخْلَقْتُكَ ابْنَةَ الْبَكْرِىِّ مَا وَعَدْتُ : فَأَصْبَحَ الْحَبْلُ مِنْهَا وَاهِنًا خُلِقَا (٢)

وقال " بشر بن أبي خازم " في مدح " أوس بن خارثة الطائي " :

وَمَا أَشْجَاكَ مِنْ أَطْلَالٍ هِنْدٍ : وَقَدْ شَطَّتْ لِطَيْبَتِهَا نَوَاهَا

وَقَدْ أَضَحَّتْ حِبَالُكُمَا رِثَا : بِطَاءِ الْوَصْلِ قَدْ خَلَقْتَ قَوَاهَا

لَيْلَى لَا تَطِيشُ بِهَا سِيَاهُ : وَلَا تَرْنُو لَأَسْهُمٍ مِنْ رَمَاهَا (٣)

فالصلة بين الحبيبين رثة رثاة معاهد الحب ، والليالي بما تجر على الإنسان ذات سهام لا تخطئ رميته .

ويقول " لبيد بن ربيعة " في معلقته :

أَوْ لَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارٍ يَلْتَنِي : وَصَالَ عَقْدَ حَبْلٍ جَذَامَهَا (٤)

فليبد وصال جذام لحبال من أراد التعلق بهن أو رغب عن حبهن ، فتجاريه كثيرة وعلائقه ممتدة إن شاء وصلها أو رغب عنها قطعها .

ويقول " أبو ذؤيب الهذلي " :

-
- ١ - ديوانه / ص ٢٠٢ .
 - ٢ - ديوانه (ط الأعلم الششمري) ص ٦٤ .
 - ٣ - ديوان بشر بن أبي خازم / تحقيق د / عزة حسن (ط دمشق) ص ٢٢٠ .
 - ٤ - معلقات الزوروني : معلقة " لبيد " / ١٠٩ .

فَبِئْسَ تَصَرُّمِي حَبْلِي وَإِنْ تَتَّبِعَنِي : خُلَيْلًا , وَإِذَا كُنَّ سَوْءَ قُصَارُهَا (١)

يريد : إن قطعت مودتي , فغاية كل امرأة منك إلى سوء , وقُصَارُهَا هنا بمعنى مصيرها الذي تنتهي إليه أو تصير .

أما "الخنم" , فقد استعارت " الحبل " تدعّم به صورة أخرى مغايرة عندما ترضى أخاها صخرًا , بقولها :

زَعَمَ الْفَتَى كَانَ لِلْأَضْيَافِ إِذْ نَزَلُوا : وَسَلِيلِ حَلٍّ بَعْدَ النَّوْمِ مَحْرُوبٍ

كَمْ مِنْ مَنَادٍ دَعَا وَاللَّيْلُ مَخْتَنِعٌ : نَفَسَتْ عَنْهُ جِبَالُ الْمَوْتِ مَكْرُوبٍ (٢)

فكم فك صخر قيودا عن المكروب والمحروب الذي أخذ ماله ممن استغاثوا به بعد أن أوشكوا على الموت والهلكة ؟

والجبال في كل هذه الصور تتصل أو تنقطع تعبيراً عن حوادث ذهنية أو نفسية , وبهذا استطاع الشاعر أن يصنع من علاقته بالمادة علاقات غير مادية ترتبط بما ترسب في نفسه وتحقق له نزعة الشعرية التي هي تعبير أو معادل موضوعي لما في ضميره وخطره .

وتصادفنا صورة استعارية " مركبة " طريفة , يستعار فيها متح الدلالة وملؤها علقاً ودما لما أصاب العدو من قتل وسفك دماء , يقول " بَاعِثُ بْنُ صُرَيْمٍ " في يوم " الحاجر " , ليكر على تميم :

سَأَلْتُ أَسِيدًا هَلْ ثَارَتْ بِوَالِدٍ : أَمْ هَلْ شَفِيتَ النَّفْسَ مِنْ بَلْبَالِهَا ؟

إِذْ أَرْسَلُونِي وَتَحَا لِلدَّلَائِهِمْ : فَمَلَأَتْهَا عِلْقًا إِلَى أَسْبَالِهَا (٣)

-
- ١- ديوان الهذليين / ج ١ / ص ٢٨
 ٢- ديوانها (طبروت ١٩٦٣) ص ١٤ - وديوانها (مختارات) ط الهيئة ٢٠٠١ / ٢٣ ومكتبة دان
 ومكروب نعت لعدو وهو من أخذ ماله وترك بلائاً .
 ٣- العقد الفريد / ج ٦ / ص ٥٨ .

كما أن المنايا في خيال الجاهلي " مما يذاق " فهي تستحلى للمنتصر , وهي " مرة مكروهة للمنهزم , يقول " حارثة بن بدر الغداني :

وَسَيَّبَ رَأْسِي وَاسْتَحَفَّ حُلُومَنَا : رَعُودَ الْمَنَآيَا قَوْفَنَا وَوَبْرُوقَهَا
وَأَنَا لَسْتُ حَلِي الْمَنَآيَا نَفُوسَنَا : وَتَتْرَكَ أُخْرَى مَرَّةً مَا نَذُوقَهَا
رَأَيْتُ الْمَنَآيَا بَادِنَاتٍ وَعَوْدًا : إِلَى دَارِنَا سَهْلًا إِلَيْهَا طَرِيقَهَا (١)

أما فزاد " الخنساء " , فيذوب من فرط الحزن وكظم الهم وحبسه , تقول في أخيها صخر :

إِذَا ذَكَرَ النَّاسُ الْمَمَاحَ مِنْ أَمْرِي : وَكَرَّمَ أَوْ قَالَ الصَّوَابَ خَطِيبِ
ذَكَرْتُكَ فَاسْتَعْبَرْتُ ، وَالصَّدْرُ كَاطِمٌ : عَلَى عُصَّةٍ ، مِنْهَا الْفَزَادُ يَنْوُبُ (٢)

أما عنبه أم " حاتم الطائي " , فقد كان أخواتها يمنعونها من فرط سخاها , فتأبى عليهم , وقد كانت موسرة , فحبسوها في بيت سنة يرزقوها قوتا , لعلها تكف عما كانت عليه , إذا ذاق طعم البؤس , وعرفت فضل الغنى , ثم أخرجوها , ودفعوا إليها " صُرْمَةٌ " من مالها " والصُرْمَةُ ما بين العشرين إلى ثلاثين ناقة " , فأنتها امرأة من هوازن , فسألته , فقالت لها (دونك الصُرْمَةُ) , ثم أخذت تقول :

لَعَمْرِي لَقِنَّمَا عَضِنِي الْجُوعُ عَضَةً : فَالَيْتُ أَلَا أَمْنَعُ الدَّهْرَ جَانِحَا
فَقُولَا لِهَذَا اللَّائِمِي الْآنَ أَعْنِي : وَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَعَضُّ الْأَصَابِمَا
وَمَا تَرَوْنَ الْيَوْمَ إِلَّا طَبِيعَةً : فَكَيْفَ يَتَرَكِي يَا ابْنَ أُمِّ الطَّبَائِعَا (٣)

١ - الأغني (طلسي) / ج ٢١ ص ٢.
٢ - ديوانها (طراويح) الهيئة المصرية / سنة ٢٠٠١ / ٢٥ + ط بيروت ١٩٦٣ / ١٥ .
٣ - الشعر والشعراء / ج ١ / ٢٤٨ .

فالجوع الذي " عضها " لم يمنعها كرمها , ولم يخل بينها وبين عطاياها , وسخاها
كما لم يجبرها على البخل والإمساك , وهي مفارقة تثبت حدة الطبع وثبات الرأي
والهمة .

وفي وصاية " عَبدَةُ بنِ الطَّيِّب " لابنيه قوله :

وَاعْصُوا الَّذِي يُزْجِي النَّمَائِمَ بَيْنَكُمْ
يُزْجِي عَقَارِبَهُ لِيُبْعَثَ بَيْنَكُمْ
: مَنَّصَحًا , ذَاكَ السَّمَامُ الْمُنْقِعُ
: حَرْبًا كَمَا بَعَثَ الْعُرُوقُ الْأَخْدَعُ (١)

فصورة " العقارب " هنا لما لها من إيذاء وبلاء استعيرت للمكر والفتن , وبها يدرا
عن بنيه حيل المحتالين , وأكاذيب المرجفين في القوم , ناصحا مرشدا , ولا يخفى
علينا هنا ما في إزجاء العقارب وسوقها كأنها القطيع قد اجتمعت وكثرت من دلالة
على أن محدثي الفتن لا يكونون عن مهنتهم في السعي بين الناس بالباطل والكذب وقد
عمدوا إلى ذلك عمدا , كأنهم حماة الفتنة ورعاة الضلال والفرقة .

١ - المفضليلات / ص ١٤٦ - ر " عَبدَةُ بنِ الطَّيِّب " , مخضرم أدرك الإسلام وأسلم - ويَزْجِي : يمسوق -
والمَنَّصَح المتشبه بالنصحاء - والسَّمَام جمع سم - ومنقِع معتق - والأخدع عرق في العنق إذا ضرب أجابته
العروق .

من ذلك كله نستطيع أن نستنبط خصائص الاستعارة الجاهلية مرتبطة ببيئتها من خلال ما سقناه من شواهد وما حللناه منها وشرحناه , وذلك فيما يلي :

أولاً :

ارتباط الصورة الاستعارية ببيئتها , ووضوحها , واعتمادا على الواقع المحسوس .

ولعل أبرز هذه الواقعة أن الاستعارة الجاهلية استمدت مادتها من الحياة كما قلنا , فصورت البيئة أصدق تصوير , وهو تصوير واضح لإخفاء فيه , بسيط لا غلو فيه بعيد عن المبالغة الممقوتة , والتعقيد والألغاز , ولا شك أن البساطة والوضوح أثران من أثار البيئة الجاهلية , وصفاء الذهن , واعتدال المزاج , وهما يدلان على عقلية هادئة لا اضطراب فيها , ولا قلق , ولا غموض ولا تفلسف , وإن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابهة بين طرفي الاستعارة صورة منعكسة عن هذا الواقع , يترك لها من الدلالة , وقوة الأداء عن النفس ما لا سبيل إلى التعبير عنه بسواها من أساليب التعبير , وهذا النحو من التعبير هو ما أطلق عليه القدماء من البلاغيين العرب "إصابة التشبيه" , وأحسنه ما أوقع بين شينين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما كي يبين وجه التشبيه بلا كلفة , إلا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفات المشبه به واملكها له , لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس .

استمدت الاستعارة كما رأينا في الشواهد الجاهلية السابقة , من عالم الحيوان , ومن الحياة الإنسانية , ومن البيئة الطبيعية , ولعل المنبع الأول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم , فقد استغلوا حيوان الصحراء , ووحشها , وطيرها .. مادة لهذه الاستعارات , ولقد ظفرت " الناقة " بالنصيب الأوفى من ذلك بوصفها عنصرا مهما من عناصر البيئة الجاهلية الصحراوية , وجزءا لا يتجزأ من حيواتهم على اختلافها وتعدد مناحيها , كما أشرنا إلى ذلك .

ومهما يكن من ظهور " ملامح الحضارة " ووضوح أثرها في استعارات قليلة , إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي تمتلئه بجلاء تلك القوالب الاستعارية من الناقة , والجبل , والوحش , والطباء , والصخور , والرحي , والسيل , والحبل , وغير ذلك من عينيات الزمان والمكان الجاهليين .

ومن هنا , فالخيال الاستعاري منتزع من حيواتهم , فيه كثير من الجمال والصدق وفيه كثير من الاتزان والواقعية , إنه صورة تمس أصول فن الجاهليين , وتفصح عن تكوينهم النفسي , وميولهم , وتقديسهم الطبيعة , وحبهم مجتمعهم , وارتباطهم به , إنها

صور استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته المضطربة القلقة أو الساكنة الهادئة .

لقد أثبت الشاعر الجاهلي أنه صانع قصائد غير أن قصائده هي كل مدركات حياته وكل انطباع لديه بوصفه فنانا خضع لفنه وتمثله ملذته , يصوغه صياغة لا تنفك عن نفسه المتأمل , وعلى ذلك فالتجربة الجمالية من خلال الاستعارة أضحت صورة من صور " التأمل " والتعمق فيما حوله , ولعل مجموعة الشواهد من حوله جسدت حالة خاصة لعمله التخيلي الاستعاري خارجة عن المألوف والمكشوف , بحيث لم تعد أهمية الصفات الحسية لصوره مقصورة على مجرد نقل ما هو مرني أو مسموع بقدر ميزة هذه الصور وأهميتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بإحساسه .

كما يلاحظ أن الشاعر الجاهلي استغل في صوره الاستعارية من ظواهر الطبيعة ما يتصل بالشدّة والرهيبة أو القوة , فاستعار من النار , والوحش , والليل والرحي , والكأس المرة , وغيرها ولم يستعّر كثير من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة ولطف وهدوء , كالصباح والشرق , والأصيل , من ثم يقلب على الظن أن معظم صوره الاستعارية في مزاها ومصادرهما , توحى بالكفاح , والألم والقوة والعنف , والخوف أكثر مما تمثل الاستقرار والراحة والأمان والهدوء .

وعلى ذلك نستطيع أن نقول : لقد أصبحت الاستعارة الجاهلية لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المعيش مرتبطة ارتباطاً قوياً بخصائص البيئة المناخية , والأقليمية , فكما أن هذه الخصائص وجهت حياة هؤلاء الناس وطرائقهم فيها , فقد وجهت صوره الاستعارية . أيضاً بوصفها جزءاً من شخصيتهم العربية لغة وطباعاً .

هذا , وإذا كانت الاستعارة الجاهلية محدودة بحدود عالم الحواس , فما أجمل نقشها في رؤية هذا العالم , وما أعظم حدثها في الانفعال به , والاستجابة لنبضه الدافق والاهتزاز بحركته الزاخرة , والاندماج الوجداني التام مع قواه العظيمة , ما أقوى قدرتها على أن تنقل إلينا هذا كله نقلاً فنياً تام الصحة الفنية , نقلاً يشدّ فينا جميع إحساساتنا من بصر , وسمع , ولمس , وذوق , وغير ذلك مما يزيدنا إرهاباً , وعمقاً , وغنى , يجعلنا ننفذ من خلالها إلى صميم كياناتنا الانسانية , وكأنني أرى أن العالم اللغوي بالنسبة للشاعر الجاهلي عبر استعاراته , إنما هو عالم من الأشياء أو الموضوعات , ومعنى هذا أن اللغة في نظره بناء من أبنية العالم الخارجي , والشاعر حينئذ عندما ينظر إلى الكلمة , فإنه ينظر إليها على أنها فخ يصطاد في شبائكه بعض الحقائق الهاربة , وكان اللغة بأسرها قد أصبحت في نظره , وعبر صوره مرآة للعالم من حوله , بحيث لم تعد الكلمة مجرد تعبير عن المعنى عنده , بل أضحت بمثابة " تمثيل لهذا العالم في صورة مركزة , لا يلبث أن يحيلها انفعاله من خلال انتظامها منتقاة إلى مجازات واستعارات .

ولنذهب إلى الامام " عبد القاهر " حيث يقول في قيمة العلم المستفاد من طريق الحواس , أو المركز فيها من جهة الطبع إنه " بفضل المستفاد من جهة الفكر والروية , فهو إذن أسمى بها رحماً , وأقدم لديها نفعاً , وأقدم لها صحة , وأعد عندها حرمة , فليس الخبر كالمعاينة , وليس الظن كالثبوت " (١)

ولم لا ؟ واللغة نفسها وسط حسى , وهي تخلق جسماً جديداً مادياً لوعي الشاعر , ولكن بالإضافة إلى ذلك , فإن عالم الحواس , وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر , ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين , ولنتذكر أن الشعر الجاهلي , وإن اقتصر على الحواس الخمس , وما تدركه من مدركات , وما تمارسه من متع وآلام , فإنه بتصويره الفني لها قد ارتقى بها درجات فوق الممارسة الحسية الواقعية الغليظة , لأنه نقلها إلى مجال الممارسة الفنية , وما هوذا أثر الفن في زيادة وعينا بحياتنا , وتجاربنا , وفي الترقى بانفعالاتنا الحسية نفسها , إذ ينقلها من مجال الواقع العادي إلى مجال الانفعال الفني المتعاطف (٢) .

معنى هذا , أن الشعر هو الحقيقة تحملها العاطفة حية إلى القلب , وهو روح المعرفة الواسعة الدقيقة , هو الفيضان التلقائي للإحساسات القوية ,

ولم لا نقول : إن الشعر الجاهلي بصوره ومجازاته واستعاراته إنما يمثل نقداً للحياة , ذلك أن فعل التعبير بالاستعارة والمجاز ما هو إلا صورة من صور التوازن بين طاقات الإنسان الجاهلي من جهة , والظروف الحيوية من جهة أخرى .

ولم لا ؟ , " ولأرنولد هاوز " قولته المشهورة : " إن الشعر نقد للحياة " ذلك أن الناتج الفني إنما يعنصر (إن صح التعبير) من الفنان تحت تأثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على دوافعه , وميوله الطبيعية , ثم إن فعل التعبير الذي يكون العمل الفني ليس مجرد صدور أني , بل هو بناء من " الزمان " إنه تفاعل طويل المدى بين شئ انبعث عن الذات من جهة , والظروف الموضوعية من جهة أخرى , مما يتمخض عن حساسية غير عادية بكيفيات الأشياء (٣) .

١ - الأسرار / ١٢١ / ١٢٢ .

٢ - انظر " الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه - ج ١ / ٣٩٨ / ٣٩٧ .

٣ - د. محمد النويهي : راجع له " ثقافة القائد الأبدي " (ط بيروت) ١٩٦٩ / ٣٦٥ .

حقاً , إذا بحثنا هذا الأمر بعناية , قلنا : إن هدف الأدب كله وغايته , ليس سوى نقد للحياة , سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر ومهما يكن من أمر , فإن نقد الحياة في الشعر ينبغي أن يكون متلائماً مع قانوني الصدق الشعري , والجمال الشعري , ولعل الصدق , وجدية المادة , والتنسيق , وسلامة اللغة , والتصوير والتعبير , كما تبدو في شعر الفحول الأوائل هي قوام نقد الحياة الذي يتلام مع قانوني الصدق الشعري , والجمال الشعري , ولعل سبيلنا إلى إدراك استيفاء مثل هذه الشروط , أو عدم استيفائها هو اطلاعنا على إنتاج هؤلاء الشعراء , والإحساس به (١)

ولما كانت الاستعارة هي اللون الأعظم في أدب الجاهليين , مع قلتها مقارنة بالتشبيه فقد وظفت الأفكار في خدمة الحياة , بما هي إبداع شعراء موهوبين جادين يملكون ناصية اللغة , بحيث أضحت استعاراتهم صورة من صور الانفعال الفكري والوجداني لهم مندمجة مع طموحات عقولهم وتخيلاتهم , لذا فقد اكتسبت الاستعارة الجاهلية قوة " الإشراف على العالم " من وجهه نظر انفعالية إنسانية , بما لها من اتصال بالحياة والبيئة من حولهم .

وبعامة فإن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور بعامة , والصورة الاستعارية على وجه خاص إنما تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي وبعبارة أخرى : " ليس الشيء المهم هو " التشابه " الحسي بين الصورة والإحساس الذي هو أصل الصورة , بل هو علاقة أخرى بينهما , خفية علينا , ولا تزال سرا من أسرار علم الأعصاب " (٢) .

وهذا معناه أن هذه الاستجابة التي تصدر منا تجاه صور العمل الأدبي وهذا التكيف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنة , مهما فسرنا طبيعتها فستبقى بقية سر في طبيعة الصورة تند عن الفهم والتفسير مما يدلنا على أن الصورة فوق المحدد .

لذلك كان الشعر عند " أرسطو " أكثر ضروب الكتابة تفلسفاً , إذ إن موضوع الشعر هو الحقيقة العامة , لا الحقيقة الفردية المحلية التي تحكم الأفراد والتي تقوم على أساس الملاحظة الخارجية , وإنما تنقلها العاطفة حيه إلى القلب , فهي حقيقة دليها في ذاتها (٣)

١- راجع للدكتور محمد النريهي : الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) ج ١ / ١٢٢ / ١٣٤ .

٢- راجع مبادئ النقد لريتشارد / ص ١٧٢ / ١٧٣ .

٣- راجع السابق / ٣٢٨ .

هذا ، فكما تعمق الفن ، وضرب بجذوره في أغوار الحياة ، كشف في مضمونه عن انماطها الفكرية والعاطفية المعقدة ، كلما وضع يديه على أسرار الطبيعة البشرية ، واستخلص منها عبرا ، تطهرا دران البشر ، تعيد إليهم صحتهم النفسية ، وتسهم في تسوية شخصياتهم ، كلما كان تصوير الفنان للحياة تصويرا كاملا متسعا ، كلما عظم شأن هذا الفن ، كتب له الخلود على مر الأجيال ، بهذا المعنى يمكن القول : إن الشعر بصورة " نقد للحياة " ، وأنه يستخدم الأفكار والصور في سبيل أن نفسهم الحياة وتتفاعل معها بروحنا وعقولنا (١) .

ولم لا نقول: إن الاستعارة الجاهلية صورة حقيقية " للخبرة " التي تمثلها الشاعر الجاهلي في صدق وأمانة دون أن يلتزم بأي غرض خارج عما تحس به نفسه وتهتز له مشاعره ، مما يمكن أن يعوق صدق انفعاله بتجاربه بحيث نراه في النهاية وقد تخطى كل حواجز المدركات العقلية الخالصة ؟ " فالإنسان كلما زادت خبرته ، وزالت معرفته بالأشياء من زوايا مختلفة ، زادت لغته غنى وثروة " (٢) .

وعلى ذلك فليس هناك شعر تصح عليه هذه التعريفات وتلك المقولات ، ولا أصلح لأن يسمى نقدا للحياة بالمعنى الدقيق الذي عناه (آرنولد هاوزر) من " الشعر الجاهلي " بما احتواه من فن التصوير المرتبط بالبيئة والحياة الجاهلية بوساطة استعاراته الخصبة العميقة ، وقد مرت أطناها في كل المحسوسات من حوله .

ولم لا ؟ والحواس أقدم صعبة للإنسان ، إذ إنها مدته بكل المعلومات عنها ، بحيث هيأت للخيال مادة حركته ، ومبدأ انطلاقه ، وعلى هذا ، فقد ارتبطت قيمة الاستعارة الجاهلية ، وأهميتها باعتمادها على الصفات الحسية ، بحيث أصبحت فاعلية الصورة مرتبطة بميزتها بوصفها حادثة ذهنية ارتبطت نوعيا بالاحساس ، أو هي بمعنى آخر : تمثيل للإحساس ، فضلا عن أن الصورة الاستعارية لم تعتمد على المرئيات وحسب ، وإن كانت المرئيات تمثل أغلبها ، فقد تكون بصرية ، أو سمعية ، أو لمسية ، كما تكون بكاملها " سيكلوجية " أيضا .

فإذا قلنا ، إن التصوير الاستعاري الجاهلي كان معتمدا على ماديات البيئة ومحسوساتها ، فإننا لا نغنى بذلك كسل الصور ، وكل المعاني ، إذ لا نعدم أن نجد - وبشكل لافت للنظر - عناية الاستعارة بالعبرة عن الأحوال النفسية للجاهليين ، بحيث أضحت استعاراتهم بمثابة معادل موضوعي لما يجول في داخل نفوسهم ، وكيانهم الباطني ، وإذا كان التشبيه ، يمثل طور البداية ،

١ - د. علي جمال الدين عزت : مقدمه كتاب مقالات في النقد الأدبي لما إكوار نولدس ص (٩) .

٢ - إيرشت شتر / ضرورة الفن / ٢٢ .

وهو أول مراحل التصوير , فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج , والدقة الفنية , وقوة التخيل , ولذلك لا انتهاء الاستعارة الجيدة لكل الشعراء , فيقال فيما زعم " ابن وكيع " , فيما رواه عنه صاحب " العمدة " (١) , وإن أول استعارة وقعت في الشعر الجاهلي قول " امرئ القيس " :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدُولَهُ : عَلَى بِقَوَاعِ الْهُمُومِ لَيْبَتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمْطِي بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا , وَنَاءَ بِكُلْكُلٍ

والصورة كما نرى , تحيل إلى مكان النفس ولو أعجها , وتلملح الفزاد , وقلق المشاعر , ثم لنتأمل ما أورننا من صور زهير , قوله :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ : وَعَرَى أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاجُهُ

ثم ها هي ذي استعارة " لبيد " , يتحدث من خلالها عن كرمه , وكيف دفع عن الجياع شدتهم وقت الجذب , والبرد .

يقول :

وغداة ريحٍ قد كَشَفَتْ وَقَرَّةً : إِذْ أَصْبَحَتْ يَدُ الشَّمَالِ زِمَامَهَا

وناهيك عما تجده في استعارة " النابغة الذبياني " :

وَصَدْرُ أَرَاخِ اللَّيْلِ عَزَبَ هَمَّهُ : تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ

إنها صور نفسية (وغيرها كثير) تؤكد مدى إحساس الجاهلي بالجمال , وقدره خياله , وخصب قريحته , مع ملامتها الفطرة السليمة , والنفس الصافية .

قصارى القول :

إننا لا نستطيع القول بأن الفن الاستعاري الجاهلي تميز في ذلك المجتمع تعبيراً , وتصويراً , وتشكيلاً , وتمثيلاً , وحقق نوعيته الخاصة بوصفه صورة من صور الوعي

الاجتماعي , وشكلا من أشكال " الثقافة " ودرجة عليا " لإدراك الواقع جماليا .

ولم لا ؟ , والبعد الفني للغة من اللغات هو ثمرة الخبرة الخاصة لأصحاب هذه اللغة , ومن هنا فإن أدب كل جماعة , أو كل مجتمع إنما يعكس بشكل خاص علاقة الجماعة بعالمها الطبيعي , والاجتماعي بما تتضمنه هذه العلاقة من تجربة روحية , جمالية , وعمل اجتماعي ومثل أخلاقي أعلى .

وجدير بالذكر , أن الاستعارة الجاهلية قد اعتمدت على حاسة (البصر) , وهي في مقدمة الحواس المقدرة للجمال , والدافعة للانفعال .

ولعل الإحساسات التي يصح نعتها بالجمال على أتم وجه , هي الإحساسات البصرية , مما دفع " ديكرت " إلى تعريف الجمال بقوله : " هو ما يروق للعين " .

ذلك الذي دفع الفيلسوف الأسباني " جورج سانتيتا " (- ١٩٥٢) إلى أن يقرر أن إدراك الجمال الصوري يستند إلى فسيولوجية الأجهزة الحسية , من هنا نراه يدرس " الأشكال البصرية " , فيقول :

إن لدى العين حركة غريزية تجعلها تركز كل انطباع حسي على ذلك الجزء المركزي من الشبكية , وهو الجزء الذي يملك أكبر درجة من الحساسية , وحين تقوم العين بهذه الحركة فإنه سرعان ما يترتب عليها مجموعة متوالية من الإحساسات العصبية ... ما يولد لدى المرء ضربا من الإحساس بالثقافة الجمالي الذي هو نتيجة زيادة الأيقاع الذي تقوم به عضلات العين في حركاتها الطبيعية , ولهذا فإننا نشعر بالارتياح عند مشاهدة تلك الأشكال ... ولا يلبث المرء أن يسقط انفعالاته , وأوامره , وأحلام يقظته على تلك الأشكال والمناظر الطبيعية الماثلة أمام عينيه , وعندئذ يحس بأن الطبيعة حقا ساحرة وما إن يشاهدها الفنان يحس بأن تلك الصور عامرة بألاف الصور الممكنة , وأنه بإزاء جمهرة عديدة من الأشكال والأطياف والصور (١)

ولعل لا أرى هذا الكلام بعيدا عن قول الإمام " عبد القاهر " قديما :
والمشاهدة إذا كانت مستفادة من العيان , ومتصرفة حيث تنصرف العينان مما يحرك النفس , ويمكن المعنى من القلب , ويزيدك أنما بالمشاهدة بعد الصفة والخبر , ويزيل الريب والشك , أفقول : إن التمثيل إنما أنس به لأنه يصحح المعنى المذكور , ويثبت أن كونه جائز , ووجوده صحيح غير مستحيل حتى لا يكون تمثيل إلا كذلك .

١ - راجع للدكتور زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر / ص ٨٠ / ٨١ وفيه تفصيل وتحليل وتراخ في ذلك متأثر بما قاله " ريتشارد " في كتابه " مبادئ النقد الأدبي " - ص ٢٠٥ وكلام الدكتور زكريا إبراهيم يدور في فلك رؤية " سانتيتا لجمال الفن .

ثم إن "العيون" هي التي تحفظ صورا الأشياء على النفوس ، وتجدد عهدها بها ، وتحرسها من أن تندثر ، تمنعها من أن تزول ، ولذلك قالوا : من غاب عن العين فقد غاب عن القلب ، فالشاعر لما قال :

فَاصْبَحْتُ مِنْ لَيْلَى الْغَدَاةِ كَقَابِضٍ : عَلَى الْمَاءِ خَاتَمَهُ فَرُوجُ الْأَصْبَحِ

أراك رؤية لا تشك معها ولا ترتاب انه بلغ في خيبة طنه ، ويوار سعيه إلى أقصى المبالغ ، وانتهى فيه الى ابعاد الغايات ، حتي لم يحظ لا بما قل ، ولا ما كثر. (١)

فالعين هي حاسه النور ، وحاجه الانسان إلى النور راجعة إلى حاجته إلى الحياه اذ تتعلق به بعض العناصر التي تمد الجسم بالحياه والنشاط والحركة والمتعة والسرور ، وحاسه البصر تجتمع فيها مجموعه من المشاعر الأخرى. فإن اللذة التي تستشعرها حين شروق الشمس ليست بصريه فحسب ، بل اننا بكياتنا كله نحسي الشعاع الاول من اشعة النهار ، ونضيف الي ذلك ان احساسات البصر احساسات تمثيلية ، فهي تستمد عمقا جديدا من المعاني الكثيرة التي ارتبطت بها ، حتي أصبحت مركزا تتجمع حوله أجزاء كاملة من وجودنا ، إنها الحياه كلها مركزه فيها ، فالذكرى عند من وهب حاسه البصر سلسلة من اللوحات اغني من الصور و الالوان.

لذلك فقد حق "الميسميل داي لويس" ان يجعل النموذج "البصري" للصور اكثر شيوعا ، وان كثيرا من الصور التي قد تبدو غير حسيه لا يزال لها في الواقع ارتباطات بصريه ضعيفه التصقت بها ، لكن ينبغي أن نعلم أنه برغم كون الطابع الحسي للصوره مبدأ اساسي ، إلا أنه ليس جوهر الصورة اذ ان اللجوء اليه وسيله من وسائل تأثير الصورة ، إنه بالاحري أداة لتمكين وظيفة الصورة وتقويتها في النفس ، فليس هناك عملية إدراك حسي "صرف" ، اذ ليست هناك رؤية بصريه دون تفكير مصاحب لها. (٢)

قصاري القول : لا شيء في العقل لم يدخل باديء الامر من سبيل "الحواس" ، وليست حالاتنا الروحيه في متناول التفكير بمعزل عن ذاك الحسي الأسر ، لذلك نعبر عن المجرد في حدود المجسم ونصور. غير المألوف بوساطة المألوف ، نعيد غير الحسي بحدود حسيه ، لكن اللغة تعاقبت الأطوار على كلماتها ، حتى عاد من العسير أحيانا ، أن يلتقط الوجه الحسي منها ، وأصبح هذا ، رهينا بالخبرة ، بل بالإحساس

(١) راجع الأسرار ص ١٢٢/١٢٤/١٢٥/١٢٧/١٦٥

(٢) راجع الصورة الأدبية (ط) ١٢٩

الشاعري الدفين (١).

إن تراكم الانطباعات الحسية الحيوية يمد الشاعر العظيم بأقدر الوسائل التي تمكنه من الإفصاح بدقة عن عمليات " الحس " الروحية , لأن الخصائص الروحية يمكن أن تنتقل بصورة أقوى وأسرع عن طريق الصفات الحسية التي تماثلها , وإذا كان الإدراك مقصوراً على الجانب المنظور , أو المسموع , أو الملموس من العالم , فإن " الحس " يتولى إدراك الجوانب " الروحية " للعالم المركب , عالم الشخصية الإنسانية وأثارها , والملكاتن لازمتان للشاعر المبدع المجيد (٢)

ثم إن أبرز سمة للصورة البصرية الجاهلية في الاستعارة هي " الحركة " , فكل شئ في الاستعارة يكاد يظهر متحركاً , وهو بطبيعة الحال معبر عن حركة النفس وتفاعلات الفكرة من خلالها , وبهذا توصف الاستعارة الجاهلية " بالحيوية " معتمدة على مقنرة شاعرها على وضع الأشياء والأفكار أمام عيني القارئ تعبيراً عن عالمه الخيالي الذي يعيش فيه , وهو إذ يجعل من المعنى حسياً عيانياً إنما يريد أن يجعل الإحساس.

خصباً , وأن يخرج منه أفكاراً , والشاعر الجاهلي عندما يعتمد في استعاراته على النواحي البصرية والسمعية أكثر من اعتماده على الحواس الأخرى إنما يريد أن يعبر الحسي إلى الخيالي والفكري , إنه باستعارته ببعض العناصر الحسية إنما يريد التسمي على المحسوسات ليخلق مقولة أخرى أو عالماً خيالياً بديلاً منها . إنه بمعنى آخر لا يقدم لنا نسخاً من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها , لأن الاستعارة الجاهلية بنت حس من مبدعها الذي كلف من أجل أن يوفق بين ما في أطره الداخلي وعلاقاته بالبيئة الخارجية التي تتراعى من حوله أطرانها - ولم لا ؟ والشعر إنما تهمه المكونات الروحية فيما يقع عليه السمع والبصر بل وكل المحسوسات , فنتزع الاستعارة فيه إلى إعلاء الحدث على الشئانية المستقرة الجامدة , وفي وسعها إبان تعبيرها أن يوحي بها الجاهلي وغيره بامتداد لا ينتهي , ذلك " أننا حينما نتعمق ما لدينا من تجربة عن ذواتنا لابد أن نحصل على تجربة باطنة عن الواقع بأكمله , وذلك لأننا نمضي في الاستعارة في التفكير من المحسوس غير المجهول إلى المجهول , وبذلك تستطيع الاستعارة أن تتغلغل في تكيف

١ - الصورة الأدبية (ط ١) ص ١٢٩ .

٢ - جون ملتون مري : الاستعارة - ترجمة د / عبد الوهاب المسيري ص ٤٦ .

إدراكنا الأشياء من حولنا في كل المجالات الروحية " (١)

إن جدة الصورة الاستعارية الجاهلية تمثلت في استطاعة الشاعر الجاهلي أن يشيع تكاملا وتوافقا بين ذلك العالم الخارجي والعالم الداخلي الذي تموج به نفسه وإن هذا الدليل على قوة إحساسه بالحياة من حوله , بحيث إن " محبة " ما هي قوام العلاقة بين الأشياء , لقد غدت الاستعارة وفق هذا المفهوم الحاجة الروحية الملحة إلى علاقات الدفاء " والمحبة " بين كل ما يشارك في الكون والحياة , وطبعي إن كل إنسان يشارك الأشياء من حوله وجدانه , لكنه ينظر إليها غالبا في ضوء المنفعة , أما الشاعر فيستطيع من خلال هذا التعاطف أو الحب أن يبلغ لونا من المعرفة الشاملة العميقة بالقدر الذي يكون به الحب قويا شديدا فالحب سبيل الشاعر إلى " المعرفة " , ولا يستطيع الشاعر بلوغ هذه المعرفة دون أن يكون له دخل فيما يرى ويحس وينفعل ويتأثر , إنها عملية تحرير من قبل الشاعر الجاهلي لروح " الواقع من حوله .

وفي إطار هذا الحب نشطت الاستعارة لدى الجاهليين في دائرة بداوتهم , ولم لا ؟ " وهانزر فرنر " يرى أن الاستعارة تنشط لدى البدائيين , فهي تمنح الأسماء " الملائمة " لما يمكن ألا يسمى (٢) , وهذا ما يدفعنا إلى التأمل في " الموهبة العربية الشعرية " الفنية بالحديث المجازي , والتي أسقطت شخصيتها على العالم الخارجي للأشياء مما يبث الحياة , ويحي الطبيعة , ويعطي معاني وأهواء للأشياء الجامدة , وإن كنا لا نستطيع أحيانا أن نقرر نوع إسقاط الذات , أو درجة إندماجها في أي نموذج معين .

هذا , ويمكننا إيجاز مظاهر " الواقعية " في الاستعارة وارتباطها بزمكانية الحياة آنذاك فيما يلي :

١ - اتخاذهم الحياة بما فيها من خير وشر مادة للاستعارة , مصورين حياتهم

١ - راجع الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف (١٤٧) .

٢ - نظرية الأدب / ٢٥٤ .

من خلالها , تلك الحياة البدوية يعيشونها بكل مظاهرها , فتشكلت الاستعارة من شعاب الصحراء , وجبالها , وصخورها , ومياهها وبحرها , وبردها , وحيوانها , وروحها , وحشراتها , إلى غير ذلك .

٢- صورت الاستعارة ولقح حياتهم بما فيه من خير وشر وصراع , صوروا الشجاعة , والبطولة , والفقر والجوع , والهوان والحرب , والمسلم , والصراع بكل أنواعه , وكان لتصوير الحرب النصيب الأوفى والأوضح في ذلك .

٣- كما كان من مظاهر هذه الواقعية " الدقة " التي تحدد العبارة الاستعارية تحديدا واضحا لا غموض فيه , ولا معنى بتلك الدقة الواقعية " الحرفية " وإنما كانت الاستعارة كاشفة وحاجبة في آن واحد , مفهومة وعالية على الفهم , متطقة على حدسها وإرادتها .

٤- ظهور الخبرة العملية في الفن الاستعاري لديهم , مما يجعلنا نقول: إننا أمام إنسان يعيش في الواقع العملي , لا أمام شاعر يعيش في الخيال والأوهام بعيدا عن محيطه الاجتماعي والقبلي , وإنما مثلت الاستعارة مطومات العصر , وقيمه , وخبراته وما كان يدور في خلد الشاعر ونغمه من خلال ما يجد من معطيات البيئة وكانت الاستعارة تنقيها عما تضيق به صدورهم , وكان التعبير بها عبارة , عن أصداء نفسية لما يحسون ويكابدون .

٥- اتصفت الاستعارة بما يمكن تسميته بالسرعة الفنية التي انبعثت من أعصاب شعورهم واغوار نفوسهم رغم بساطة عبارتهم بها . وها هوذا السبب في قلتها إذا ما قورنت بالتشبيه لديهم , لذا كان التشبيه اقوي الألوان الفنية التي اعتمد عليها الجاهليون . إذ ان الصنعة الفنية في التشبيه صنعه سريعه لا تتجاوز عقد مقارنة بين امرين يشتركان في معنى , وهو من هذه الناحية غير الاستعارة التي تعتمد على لون من الصنعة الفنية العميقة " المتأنية " , لذا فقد كثر التشبيه كثرة غالبية بوصفه اللون الفاقع في تصاويرهم كما سبق القول .

ثانيا :

* التكرار والمحافظة :

وهذا , ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن " تكررت " , وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية الماثورة , والمعادة في شعرهم , والتي اتصلت بمواد معينة

تصاغ منها الاستعارة , إن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفني , بل منشؤه فقر الطبيعة نفسها , إننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال , إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية , وتشابهها , قلة التنوع في مظاهرها , والوانها , ونباتاتها , المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا فنيا يبرهننا بدقة تنبئة مختلف عناصر الطبيعة الحية , و الجامدة .

وإذا كان بعض الباحثين يري : " أن من عيوب هذه النزعة المادية الحمسية في التصوير أنها جعلت الصور تتكرر , لأن الظواهر الحمسية متطابقة بالصحراء , ومشاهدة الصحراء محدودة متشابهة " (١) .

لأن هذا مردود عليه كما قلنا منذ قليل , بأننا لا نستطيع أن نطالب الشاعر الجاهلي بأن يخلق مجتمعا آخر تتسع فيه معانيه ومظاهره , وظواهره ومعانيه , يكفي أنه وظف عينيات الزمان والمكان توظيفا شعريا , كان للمجاز والاستعارة أثر في الكشف عما وراءها من معان , يكفي أنه وظف المحدود باللا محدود عن طريق المجاز والاستعارة , فكانت صورة فوق المحدد تتوالد من رحمها المعاني , ويصب المعنى الواحد في صور مختلفة , ونماذج جديدة تحيل الى قوة الطبع , وحدة القرينة , مما يحقق الصدق الواقعي , والصدق الفني على السواء .

إن هذا " التكرار " , إن عدَّ من مظاهر الجمود - كما ارتأى البعض - فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج , والاستقرار , كما أنه دليل على عراقة هذا الشعر , وإغاله في القدم بما يسمح بفسوخ تقاليد معينة له , يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود , " إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الآداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال , ذلك أن من الممسم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصور عفويا من فيض ما رمخ في نفوسنا من معان وكلمات " (٢) .

ولعل هذا ما نلمحه من كلام " إيرنست فشر " الذي يرى أن التاريخ الاجتماعي لأي

١ - د . يحيى الجبوري / راجع له كتابه الشعر الجاهلي , خصائصه وفنونه (ط مؤسسة الرسالة / بيروت / ص ٢١٢ .

٢ - انظر الدكتور محمد محمد حسين : أساليب الصناعة في شعر الأسفل / ط بيروت ١٩٧٢ ص ٥٢ / ٥٣ .

فن يؤكد أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال تابعة من الوعي الفردي , يحددها السمع أو البصر , إنما هي أيضا تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع (١)

وإذا كنا نقول دائما - إن الأسلوب هو الرجل , قلنا أن نقول أن الأسلوب هو خير تعبير عن المجتمع أيضا " فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شيء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم , وعلى اختلاف مشاعرهم واعتبروها قنونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم , وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد , فطلي الرغم من أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان وأصالته , فإن العنصر المشترك يبدو واضحا " (٢) .

لذا فإن ما يصوره الأديب أو الفنان من خلال إحساساته , ومن خلال تجربته الخاصة , لا بد وأن ينتمي إلى عصر معين وطريقة محددة , وأمة بعينها , بحيث نرى الواقع في شموله هو مجموعة العلاقات بين الذات والموضوع , لا ماضيا فحسب , بل مستقبلا أيضا , لا أحداثا فحسب , بل وتجارب ذاتية , وأخلاقا , ومخاوف , وعواطف , وخيالات وهذا ما يعني أن العمل الفني بعامة يجمع بين الواقع والخيال (٣) .

نعود فنقول :

أو ليس هذا " التكرار " وفق هذا النمط الذي أسلفنا مما يفتح أعيننا على " رمزية " الصورة الاستعارية الجاهلية بوصفها تخيلا خاصا بالشاعر , يدفعنا إلى الكشف عن مكنون ضميره , من خلال عباراته عن الاتجاهات والمواقف الاجتماعية المميزة لعصره بوعي أو بغير وعي ؟

وبوجه عام , لزمنا المحافظة القصيدة العربية , واستعملها الشاعر الجاهلي " حقيقة " و " مجازا " , يأخذ اللاحق عن سابقه , كما تؤخذ الفريضة المحتومة , وإن هذا للدليل على تمكن هذه الخصلة في النفس العربية .

ولقد اكتسبت هذه الخصلة الاستعارية و اللغة في صورتها , وفي جوهرها قوة داخلية خاصة , وحركة ذاتية جعلتها تملأ الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه

١ - إيرمنت فشر / ضرورة الفن / ١٩٦ .

٢ - ضرورة الفن / ١٩٧ .

٣ - راجع السبق / ١٣٨ .

المجراه إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة , فيموت وضع ليقوم وضع , وتذهب صورة لتحل محلها أخرى (١) .

من هنا , أضحت الاستعارة وسيلة كبرى من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية , من هنا أيضا , عدت المثل للعبارة الفنية الجاهلية , فيها أودع الجاهليون كل أمجادهم النفسية والعقلية , وما ورثوه من خصال , واتصفوا به من محامد مما يشكل طموحا ونهوضا , لا يتوافران لأي شاعر في مجتمع مضمحل .

وليس هناك شك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية , والاقتصادية – إذا أردنا مزيدا من الاسباب – , فلقد دعت هذه الحياة الي ذلك , لأنها قائمه علي وحده القبيلة , والوحده هي أساس ذلك المجتمع , والقبيلة هي الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التي تستطيع حياة البداوة أن تحققها , ثم إن افراد القبيلة يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروة , لا يوجد بينهم تفارق ذو شأن , ومصدر الحصول علي الرزق واحد لديهم , فتتشابه أفعالهم وتتحد , وتتشابه تبعاً لذلك شخصياتهم , فلا يوجد بينها شديد تنوع مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث ادبي تنطبع فيه اخيلتهم ومظاهر تفكيرهم , وعلي ذلك يحق لنا أن نقول :

إن هذا التكرار دليل قوي علي أن الشعر الجاهلي " تراث جماعي " , ولم يكن تراثا فرديا , الا اننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود , ولكن لكل شاعر من شعرانهم استعمال ارتبط بتجربته الخاصة , ونظراته المنفرده حيال واقع الاشياء والاحداث المألئه امامه , ولقد تشكلت الصورة في الشعر الجاهلي من خلال هذا الواقع , وقد ارتبطت بغيرها من الاشياء , وكلما زادت هذه الارتباطات غني وتعقيدا , زاد الواقع غني وتعقيدا , مما يساعد علي خلق واقع جديد , وعقل جديد , فالفكر او العقل هو النتيجة الحتميه لتفاعل الانسان مع الطبيعه والحياه تفاعلا مقصودا , ومرغوبا فيه .

يقول الدكتور مصطفى ناصف :-

لدينا "التكرار" الذي لا يشجع عليه احد , وربما يختلف كثيرا في ادراكه , ولكن وراء هذه الدائره الضيقه دوائر كثيره , يهمنها الوقوف عندها , والملاحظه العامه انه لا يمكن ان يكون لشاعر او فنان معني مستقل تماما عن كل شيء اخر , لذلك قد تتخذ صله الشاعر بأسلافه دليلا علي "تنوعه" , هناك ما يصح تسميته بأسم "الاحساس التاريخي" , وان هذا الاحساس التاريخي لازم لاستمرار كيان الشاعر , كما انه يجعل

١ - د . نجيب البهيبيتي : راجع تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري / ط القاهرة ١٩٦١ / ص ٧٥ .

"التقاليد" بمعنى ما جزءا مما نسميه "الأصالة" ، ان الاثر الجديد يتفق مع الماضي، ولو انه "فردى" ، وان الموقف الجديد لا يحق الموقف السابق، يعني ان ما نسميه خلقا، قد يمكن النظر اليه من زاوية اخرى على انه "كشف" (١)

وان هذا "الكشف" الذي يتحدث عنه الدكتور مصطفى ناصف جدير بان يعمق خبرتنا بالقيم و الحياه الجاهليه الثابته والمتكونه في نفس الشاعر في آن، وهي قيم انسانيه بشكل اساسي.

لذلك فلقد الح "توماس ستيرنز اليوت" في العصر الحديث منذ اوائل عهده بالنقد على النظر الشامل الي الشاعر من حيث انه يلخص - او بعبارة اخرى - يحفظ حفظا سليما اطوار النمو التاريخي للعرق الذي ينتمي اليه، ومن حيث انه يتقدم سعدا نحو المستقبل، لذلك نراه يكتب سنة ١٩١٨، قائلا:-

"ان الفنان أكثر بدائية كما هو أكثر تمنا من معاصريه" (٢)

والحقيقه أننا إذا طبقنا هذا الكلام علي ما نراه من شواهد عليه من صور الاستعاره الجاهليه، مما سبق عرضه، لوجدنا ان لكل شاعر طريقته الخاصه- التي لا تتناقض الماضي، بما يمكن تسميته "باللاشعور الجمعي" للاستعاره الجاهليه، فمع اتحاد الماده يوجد الاختلاف في طريقه تشكيلها وصياغتها ونظمتها من جديد بين شاعر واخر وها هي ذى الأصالة المؤسسة على التقاليد.

وبمعني اخر: كثيرا ما استعمل الجاهلي المصدر الواحد في تصوير شيء واحد اكثر من مره، ولكنه كان يحاول ان يحور في الصورة كأنما يريد ان يجعلها نوعا اخر او صوره جديده خاصه به ، فعلي سبيل المثال ، يقول " الهذلول بن كعب العبدي: (٣)

وَأَقْرَى الْهُمُومَ الطَّارِقَاتِ حَزَامَةً : إِذَا كَثُرَتْ لِلطَّارِقَاتِ الْوَسَاوِسُ

فليس جمال الاستعاره هنا في مجرد أنه يُقَرى الهموم ، وكأنها ضيفه، ولكن فيما ارتبط بالاستعاره من معني البيت كله، فهو يريد ان يقول:-

(١) راجع للدكتور مصطفى ناصف " نظريه المعني في النقد العربي / ص٨٢ وما بعدها.

وراجع لأبرنتس فشر "ضروره الفن" / ١٨٢ وما بعدها

(٢) نظريه الانب: ص ١٠٥

(٣) شرح ديوان الحماسة (ج٢) ص ٦٩٩

المت اقري طوارق الهم، وعوانق البث حزما وجلدا، ونفاذا، في الوقت الذي ازدهمت فيه الوسواس على القلوب، واعتلجت نيات الصدور، فارتبكت الاراء، وذهب من الرجال الغناء؟

فقد اراد مما هو واضح اثبات حزمه وصبره، وقدرته على الملاينة والمصانعة والنيات امام الخطوب، كل ذلك بوساطة هذه الاستعاره التي صورت هذا المفهوم.

ثم نري " الهمَّ " يأخذ شكلا وصوره مغايرة تماما لما ورد عند "الهذلول" عند "النايفه الذبياني"، اذ قال:-

وَصَدْرٌ كَرَّاحٌ اللَّيْلُ عَارِبٌ هَمٌّ : تَضَاعَفَ فِيهِ الْحَزَنُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ (١)

فقد جعل الشاعر صدره مألفا للهموم، وجعل تلك الهموم كالنعم العازبة بالنهار عنه، والرائحة مع الليل إليه، كما ترد او تريح الرعاه الساتمه بالليل الي اماكنها او حظائر ها. وما هذا إلا تصوير دقيق لخلجات النفس ان الشاعر يستجمع في سبيل تصويره هذا كل قواه الوجدانيه والعقليه معا لتبدو "الصورة" على هذا الوجه من الدقة والجمال والعق، وقوه التأثير والطرافه، تدعونا الي طول تأمل و تفكير لفهمها وتصورها، وتمثلها، لأنها نبئت من ذهن الشاعر و احساسه بعد تفكير طويل و تأمل وتدبر مما جعلها خاصه به - ذلك مما حدا " بالمرزباني " في "موشحه" (٢) الي القول في تعليقه الموجز عليها بأن النايفه "اول من وصف الهموم منزايده بالليل، وتبعه الناس، والشعراء على هذا المعنى متفقون، ولم يشذ عنهم الا احقظهم شعرا".

ولقد تلقف "المزار بن منقذ" - وهو شاعر اسلامي- هذا المعنى، إذ قال في وصف نايفته:-

رَاضَهَا الرَّائِضُ ثُمَّ اسْتَعْلَيْتَ : لِقَرِيِّ الِهِمِّ إِذَا مَا يَحْضُرُ (٣)

فقد تصور الهمَّ ضيفا يقبل عليه، فلا مفر من ان يقربه، وما يقربه اياه الا نايفته حتي اذا نزل به الهم واحتضره ركبها وتحرك بها حتي اصابها الهزال، بعدها تركها لتستعفي، اي تركها لم تركب حتي تعفو ويكثر لحمها، وهي استعاره غاية في اللطف والندره، لا تدرك الا بعد تفكير و تدبر ومزيد تخيل وتصور لصياغه جديده اعتمدت علي معني فائت.

(١) ديوان النايفه (تحقيق محمد ابو الفضل) - ط دار المعارف ص ٤١ (وط بيروت ص ٩)

(٢) الموشح ص ١٣١

(٣) مفضليات الصدي (ق ١٦) ص ٨٦. والمراد شاعر اسلامي معاصر لجليل

لقد اعتمد الشاعر الجاهلي في ذلك علي ادراكه الذوقي لكل "المفارقات" التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات وصياغتها, وقد منحتة ثروته اللغوية والملمة الواسع باللغة الملم احساس و ذوق القدره علي الوعي بما تحمله الاستعاره من ظلال مختلفه بالقياس الي السياق الذي ورت فيه , فمضمون الاستعاره عنده يقل او يكثر , او ينكمش بحسب العلاقات التي تحكم الاستعاره في السياق, الذي اندرجت فيه مع ما تقدمها وما تلاها من الفاظ و تراكيب.

كل هذا مما يؤكد لنا أن النظام الاستعاري يكشف علي الدوام علاقات جديده بين الاشياء , ويدأب الشاعر دوما علي الكشف و التغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات حتي يخرج بجني جديد , وبأبعاد نفسه وجماليه هي خاصه به.

وعلي هذا, فلا فصل إذن بين شعور الشاعر أو وجدانه ولغته و فكره إذ بان اللغة هي مجال انبثاق الشعور و الفكر , بيد أن هذه اللغة هي مع ذلك (لغة الجماعة) , قبل أن تكون ماده الشعور التي يكتشف الشاعر ذاته وقدرته الشعريه من خلالها.

ان هذا الذي نقوله مما يفسر لنا "قيمة الاستعاره" في الأدب الجاهلي, فقيمتها انما تكمن فيما نجده من فروق في استخدامها رغم اتحاد الماده التي صنعت منها اصلا, وهاهوذا المنهج الذي تلتقي فيه "فلسفه الفن" "بفلسفه اللغة", والذي يري " ان التباين في الصياغه لا يوجد إلا إذا وُجد التباين في الإحساس.(١)

لقد أدرك ذلك الناقد الحديث (ت.س. اليوت) اذ قال:-

"إنه من الهام للشاعر ان يعرف أكثر شيء ممكن من اللغة , والسبب الرئيسي في هذا انه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة انما هو تطور في الشعور كذلك, وإن الألفاظ والفكر لا ينفصلان, والشاعر لا يستطيع ان يوحى الي غيره بأنه قد غرق في حومه أشد الاشياء - البدائيه و المنسيه , وإن فكره وعواطفه عادت إلي الأصل و رجعت بمعني للحياه اعق, وذلك كله باطلاق الامكنيات المسرحيه الكامنه في الكلمات"(٢)

ولقد أكد " ارنولد هاوزر" هذه الحقيقه وفقا لما رآه في طبيعه الفن , بوصفه لغه, اذ انه يستعيز عن الاشياء بالرموز , وحيث ان عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء, فلا سبيل أمام الفن إلا أن يتحاشي التتميط, والأخذ بالمواضعات إلي حد ما, فإن أكثر الفنون تلقائيه وصدقا لا يستخدم رمزا واحدا بعينه لكل انطباع أو فكرة, بل

(١) قضايا النقد الادبي للدكتور محمد زكي الشماوي/٢٦٩

(٢) انظر (ت.س. اليوت) الشاعر الناقد/١٨٠/١٨١.

يستعين بما يشبه المعجم الذي لا يضم في الغالب غير تعبير "واحد" للدلالة على عده
مدرجات مختلفة. (١)

إن هذا الفارق في الاستخدام الاستعاري يدعونا بدون شك الى كيفية فهم الشعر و
تذوقه، لأنه فارق في الانفعال ودرجته، وفارق في الرؤيه الشعريه ومذاها، وفي
طبيعه الاحساس و الذوق. تقول الناقد "اليزابيث درو" في فهم الشعر و تقديره:-

إن الشعر يشيع الحياه في الانسان , وكما يقول "بيتس" :- انه دم و خيال و فكر
يحقق معا" , ويقول ايضا: " انه يدفعنا لنلمس العالم "فتتذوقه" , "ونسمعه",
و"نراه", وعلما كيف ننصرف عن كل ما هو نتاج العقل وحده, ان اللغة نفسها
وسيط حسي, وهي تخلق جسما جديدا ماديا لوعي الشاعر, ولكن بالاضافه الي ذلك,
فإن عالم الحواس, وعالم الفكر الداخلي و العاطفه لا ينفصلان لدي الشاعر ففي الفاظ
الشعر يتداخل كلا العالمين.(٢)

وما نحسب أن هناك صورا وشعرا تنطبق عليه كل كلمة مما قالته (اليزابيث درو)
وما أقتبسه من كلام " بيتس " , أكثر مما ينطبق على الشعر الجاهلي واستعاراته ,
فلنتذكر أن الاستعارات في هذا الشعر , كما قلنا من قبل اعتمدت على " الحواس "
وما تتركه من مدرجات , وما تمارسه من متع وآام , وإنه بتصويره الفني لها قد
ارتقى بها إلى درجات فوق مجرد الممارسة الحسية الواقعية المادية الغليظة , لأنه
نقلها إلى مجال الممارسة " الفنية " , وها هوذا مصدر أثر الفن في زيادة وعينا
بحياتنا وتجاربنا ,وبما حولنا ,وفي الترقى بانفعالاتنا احسية نفسها من مجال الواقع
العادي الخارجي إلى مجال الانفعال الفني المتعاطف (٣) .

ذلك انذي نشهده في الشعر ليس الشاعر ,وهو يعاني التجربة الواقعية , بل الشاعر
وهو يتذكرها بذاكرته التي تعيد لإحيائها , ويتخير عناصرها المهمة , ويعيد ترتيبها
بخياله الفني ,وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص , ويمزجها بعاطفته القوية ,
فيضيف إليها من مزاجه , ووجدانه عناصر تزيدها تكاملا , وانسجاما ,وتجلى
أهميتها الحققة ومغزاها الكامل له وإخواته في البشرية , ثم يصوغها في الفاظ
مركزة مكثفة , قوية الشحن والتداعي (٤) مما يساعدنا على الدخول في عالمه
العاطفي والتخيلي.

(١) انظر فلسفه تاريخ الفن/٩٩٢

(٢) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه و نتذوقه. ترجمه الدكتور ابراهيم الشوش (ط بيروت) ١٩٦١/ص ٣٩

(٣) راجع الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتوقيه) ج ١ / ٣٩٧ / ٣٩٨ .

(٤) راجع السابق ص ٣٩٨ .

إنها بتعبير آخر: " الصورة الحرة " التي نراها بالعين الباطنة أو " بعين العقل " ,
فلكل إحساس ممكن صورة ممكنة تطابقه .
فإذا قرأ القصيدة الواحدة أو الصورة الواحدة خمسون شخصا فبأنهم لا يجربون
صورة واحدة مشتركة , ولكن خمسين صورة مختلفة (١) .
" إذ إن ما نسميه تعبيرا ليس إلا التكيف الدقيق للكلام بحيث يطابق الرؤية الباطنة
(٢) "

وفي إطار هذا التصوير غدت لغة الجاهلي عبر تصوره الشعري لغة شاعرة إنها
سليقته التي جعلته ينفذ في الصور الحسية إلى دلالتها النفسية , إنه يفهم من البدر
إشراق الوجه , ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف , ومن الكتيب فراشة
الجسم , وتتناسب الأعضاء .

وإن سهولة استخلاص المجاز الشعري من المحسوسات لهي السليقة الشاعرة
التي أينعت ثمراتها على أيدي الجاهليين , والتي يحار لها أبناء اللغات المحرومة
من هذه المزية , وبهذه السليقة الشاعرة تتصل المفردات اللغوية بأشكالها
المحسوسة أو تنفصل عنها , ولا تبقى لها غير معانيها المجازية , لأنها مفردات في
لغة شاعرة يعمل فيها الخيال والنزق كما تعمل فيها الأبصار والأسماع (٣) .

إن الشاعر الجاهلي لا يزال بهذا يقبل على حقائق الكون والوجود , إقبال فنان ,
يؤدي هذه الحقائق والتجارب أداء فنيا , أو فنان يحييها أمامنا شاحصة من خلال
استعاراته , وينفخ فيها من عاطفته ويلونها برويته , فيعدينا بعدوى انفعاله
ووجدانه .

ولم لا ؟ والاستعارة الجاهلية صورة " للخبرة " التي يتمثلها الشاعر في صنق
وأمانة دون أن يلتزم بأي غرض خارجي عن نفسه وتأملاته ورواه , " فالفن
خبرة " . كما أن الاستعارة وهي قوامه محور هذه الخبرة , وعضدها الرئيسي , فإذا
حاول الشاعر أن يكون دقيقا اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة .

١- راجع مبادئ النقد الأدبي / ١٧٤ .

٢- السابق / ٣٢٦ .

٣- راجع للأستاذ العقاد / اللغة الشاعرة (تحريا للفن والتعبير في اللغة العربية) / ص ٢١ / ٢٢ .

فالذي نجده في الشعر الجاهلي من صور استعارية ليس نتاج تجارب الحياة الخام نفسها , وليست حقائق المادة فيه مسجلة , تسجيلاً آلياً مقصوراً على المحاكاة الجافة , بل كما تصورها الشاعر وانفعل بها وتذكرها مما يزيدا حدة , وجدة , وعمقا , ويزيدنا بها وعيا وإدراكا وتأثرا .

ومهما يكن من إيماننا بأن الشعر الأرقى يتجاوز عالم الحس , ويستشف العالم اللا منظور , فلنتذكر دائما أن الشعر لا ينجح في شيء من هذا , بل هو لا يتحقق أصلا إلا إذا نجح في " تقييد " هذا العالم اللامادي في أشكال محدودة نسمعها بأذاننا في الترتيب اللفظي , ونبصرها بمخيلتنا البصرية لأن الفن مهما يكن من روحانية نظرته قائم كله على نقل غير المحسوس إلى عالم المحسوس , والفن قائم على الخصوصيات لا العموميات , وعلى التفاصيل المجسمة , يجسمها الفنان في مادته المختارة حتى نراها بعيوننا أو نسمعها بأذاننا , أو نلمسها بأيدينا , يجسمها من كلمات اللغة في الشعر , الألوان , والمصاحات في الرسم , وأحجام الحجارة أو المعادن وأشكالها في النحت , وأصوات الآلات في الموسيقى , وإيقاعات الصوت البشري , وأنغامه في الغناء , وحركات الجسم في الرقص (١)

معنى ذلك أن للواقع حقيقته الموضوعية , ولهذه الحقيقة وقع في نفوس أصحابه , وصدى في ذواتهم الإنسانية بحيث تنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات , ولكن لهذه الذات رؤاها , ومواقعها , فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا .

أو ليس " باشلار " هو القائل بأن ذاتية الشاعر هي لب الخيال و التصور , وأن هذه الذاتية على الرغم من حريتها المطلقة , وقدرتها الإبداعية الهائلة لا تعدو كونها تنسيقا في أغلب الأحيان غير منطقي لبعض العناصر المادية الأولية (٢) .

وأكبر الظن أن صلة الشاعر بما حوته الكتب والرسوم والنماذج الموسيقية ليست أكثر قوة من صلته بالعالم الخارجي المباشر , وإذا كانت أطوار الحياة كلها مجال الاستكثار والاستفادة من التجارب فإن للبيئة المبكرة - فيما يرى البعض - شأنًا خاصا , فالطفولة زمن العواطف القوية , وألوان الحب العميقة للأشخاص والأماكن والروائح والأصوات - والتجارب المتأخرة لا يمكن أن تطمس بحال ما تلك

١ - أنظر ثقافة الناقد الأدبي الدكتور النويهي (ط ٢ بيروت) ص ١٩٦ .

٢ - د. محمد علي الكردي : النقد الجديد والأيدولوجيا - مجلة فصول (ع ٤) مجلد ٥ الهيئة العامة المصرية للكتاب سبتمبر ١٩٨٥ ص ٩٧ .

التأثرات الأولى . ذلك أن الحدائث قرينة الجدة والإخلاص والتشوف , وكلما تقدمت بنا السن أضربنا الإلف والبحث عن المصلحة والاستغراق في الأثره . إن الشاعر يحتفظ بكل ما رأي وسمع , وبأخص التجارب ذات القيمة الرمزية على حد تعبير " البوت " (١).

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية " الثالثة " , وهي اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد (٢).

ولقد تصور الجاهليون الحياة في كثير من الجوامد , أي أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية هذه جامدة بحيث تنتشر الملل في نفوسنا , لكنهم أشاعوا فيها الحركة وبثوا فيها كثيرا من الحيوية , بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد , وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضا من حيواتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات , فهم دائما دأمت راحلون وراء الكلا ومساقط المياة , ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أي معنى وصفوة , أو عبروا عنه متحركا ليس واقفا جامدا , لذلك كانت الحركة والتجسيد من عناصر استعاراتهم إنها الحركة المعتمدة أساسا من حياتهم المتقلبة , وهذا يعنى عدم الوقوف عند شئ , وإطالة النظر فيه في غالب الأحيان , من هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت هذه الحركة من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا نربط بين حياة التنقل وعدم الاستقرار وبين " قلة الاستعارة " وهي لا شك مرتبطة بالمعنى , فكما نرى الشاعر لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزها إلى معنى آخر يخطر بذهنه , كذلك لا نراه يصبغ شعره كثيرا بالاستعارة , بل غلب عليه فن " التشبيه " لما يتفق ذلك وسرعة هذا التنقل والترحال - إنها " السرعة الفنية " إن صح القول .

وعلى حد قول الدكتور " يوسف خليل " صدد حديثه عن الصنعة الفنية عند

١- راجع الصورة الأدبية / (٢٢) .

٢- ولقد سبق أن تحدثنا عن وجود هذه الظاهرة لدى الجاهليين في استعاراتهم صدد حديثنا عن الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي , وقد جاء هنا دور التفصيل فيها والتأكيد عليها .

الشعراء الصعاليك في الجاهلية (١): وإذا كانت الصنعة الفنية في التشبيه كما قلنا صنعة سريعة لا تحتاج إلى أكثر من وضع الأمرين المراد عقد المقارنة التشبيهية بينهما في معرض واحد حتى يتضح وجه الشبه بينهما , غير أن الاستعارة من الصنعة الفنية العميقة المتأنيبة , إنها عملية مركبة وأكثر تعقيدا , وها هوذا السبب في قلتها إذ إنها تحتاج إلى الاستقرار والتأني والمواظبة , فالقلة إذن في هذا الفن راجعه إلى العامل البشري , وقد أشرنا إلى ذلك في أقرالنا السابقة .

وجدير بالذكر أن ظاهرة " التشخيص " ليست جديدة تماما عند هؤلاء الشعراء , بل إنها قديمة قدم الفن الشعري , فلقد حاول بعض القدماء إبراز حركة الصورة بوساطتها , فارتبط ذلك عندهم بمقاييس الصدق في التعبير عن التجربة يقول " أرسطو " :

" وعلى الشاعر أن يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف أشخاصه وحركاتهم , فأقدر الشعراء أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم لما بينهم وبين الناس من مشابه , والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء في نفسه , وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه , ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة أو ذوي العواطف الجياشة , فالأولون أكثر تهيؤاً للتكيف مع أحوال أشخاصهم , والآخرين أشد استملاكا للنويات الجنونية الشعرية (٢)

وفي تعريف القدماء الاستعارة رأوها نقلا للعبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره , وهذا النقل - غالبا - ما يشمل العنصر الحسي القائم على التشخيص لإبراز المعاني , " فالتشخيص لون من التفكير الحسي يضفيه الشاعر على لوحته التصويرية ليزيد من وضوحها وجمالها , فالمحسوسات والحسيات في ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك , والشاعر - كالرسم - يستخدم هذه الأدوات لكنها لا تؤدي وظيفتها على أوجه الأكمل والصحيح إلا بتوجيه من الشاعر , وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولا وأخيرا " (٣).

١- راجع ص ٢٩٢ من كتابه الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي (طدار المعارف) ١٩٥٩ / ٢٩٢ .

٢- أرسطو : فن الشعر / ٤٨ .

٣- د. عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب / ١٠٨ .

ولم لا يكون " التشخيص والتجسيد " الكامن في الاستعارة الجاهلية " تقنية أدبية " - إن صح التعبير , أو هو شكل من أشكال التحول " المجازي " , وهو تعبير " اسلوبى " عن اتجاه " ميثافيزيقى " جمالى ينتج من خبرة الشاعر الجاهلي وبصره بما حوله .

والإنسان مشغول رغم أنه كما يقول الأستاذ " العقاد " , فهو إذا تمثل قوة مجردة أو محسة وهبها زيه , وبسط عليها زواله , ونحلها أعماله (١) .

وفي الأدب بعمامة , وفي الشعر الجاهلي بخاصة تزداد الاستعارة اعتمادا على ملكة " التشخيص " ويزداد إلحاح الشعراء على التقيد في المعاني نتيجة إكثارهم من المقابلة بين الظواهر الخارجية , والحالات الداخلية التي تعترى النفس البشرية وعلى ذلك نستطيع القول بأن الاستعارة لديهم مكنية أكثر منها تصريحية .

لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التمتع في الأشياء والتعمق في الأفكار , وأخذ يستعين على توصيل معانيه من خلال تأمله لها بتجسيدها واضحة للعيان والفكر معا فعندما يقول الشاعر الجاهلي (تأبط شرا) :

فَذَاكَ فَرِيعَ الدَّهْرِ مَا عَاشَ حَوْلُ : إِذَا سَدَّ مِنْهُ مَنَعْرٌ جَاشَ مَنَعْرُ

أَقُولُ لِلْحَيَانِ وَقَدْ صَفَرْتُ لَهُم : وَطَيْي , وَيَوْمِي ضَيِّقُ الْحَجَرِ مَعُورُ

هَما خَطَطًا إِمَّا إِسْأَرُ وَمِنَّةٌ : وَإِمَّا نَمُ , وَالْقَتْلُ بِالْحَرِّ أَجْدَرُ

فلننظر كيف جسم الدهر فجعله جبارا لا يزال يقرع المرء بنوابه حتى يصيره مجريا بصيرا حازما ؟ وكيف مثل براعة المرء في الاحتياال إذا أخذ عليه طريق نفذ إلى آخر بتلك الصورة الحمسية , صورة المرء " إذا سَدَّ مِنْهُ مَنَعْرٌ جَاشَ مَنَعْر " ؟ , وكيف مثل إشرافه على الهلاك بفراغ وطابه ؟ , وكيف جعل يومه الحرج ضيق الحجر معورا , ثم كيف ختم هذه الأوان الفنية المحتشدة بهذا التذييل الذي جرى مجرى المثل , كما يقول البلاغيون في اصطلاحاتهم في باب الأطناب ؟ (٢) .

١ - فصول في النقد / ص ٤٩ .

٢ - راجع الشعراء الصغاليك في العصر الجاهلي / ٣٠٦ .

" التشخيص هنا دليل على قوة الوجدان الجاهلي بحيث يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات , إنه قدرة للشاعر على التكثيف والإيجاز وبناء عالم خيالي جديد يستبصر به الواقع ويدلنا به على خبرته الشعرية التي تتأثر بقوة الإدراك المتين لما حوله فيجعل الخارجي داخليا , و الداعي خارجيا , مما يجعل من الطبيعة فكرا , ويحول الفكر إلى طبيعة , ها هوذا موطن السر في كل الفنون قديما وحديثا .

نعود فنقول : عن طريق الاستعارة التجسيدية حاول الشاعر الجاهلي التمعن في الأشياء , والتعمق في الأفكار , لكن السؤال الآن , ما الدوافع التي الجأته إلى هذا التجسيد وذلك التشخيص ؟ ؟

لعل الذي أجاه إلى هذا , انفعاله بالطبيعة والبيئة , وهذا الانفعال يرثه الإنسان عن أجداده , وليس من الممكن أن يقال : إن الإنسان قد ورث هذا الانفعال عن القدماء , إلا إذا أمكن القول بأنه قد ورث الرؤية بالعينيين , والسمع بالاننيين – مثلا – عن أجداده , وأسلافه , فالإنسان يرى ويسمع , ويفعل كما كان هؤلاء يرون ويسمعون , وينفعلون , وإن كان هناك فروق فهي في درجة هذا الانفعال وشدة , لا في نوعيته ومصدره .

وأخيرا , لا يشك ناقد بصير في أن التشخيص مقياس جودة , فيوساطته يستطيع الشاعر أن يتعمق بناء اللغة , وضمائرها , وأفعالها , وصفاتها التي ترد علينا ورودا طبيعيا , لا صنعة فيه , ولا أناقة , ثم إن اتجاهاتنا النفسية , ومشاعرنا , وطرائق تفكيرنا في الأشياء غير الحية , إنما تصاغ وتنمو من خلال تفكيرنا وشعورنا بالمجتمع من حولنا .

إن عملية التجسيد الاستعارية لدى الجاهليين إنما هي تشكيل فني , يعطى الأشياء والمعاني شكلا , وليس شكل حينئذ أمرا عارضا , أو ثانويا , إنما هو جوهر العمل الأدبي , بل هو من أقوى الوسائل التي لجأ إليها الجاهلي ليجسد سيطرته على المادة من حوله , هي محافظة منه على خبرته , ونقلها للأجيال من بعده , إنها بمفهومها العام وسيلة للمحافظة على النظام الضروري للفن والحياة .

ومن أجل ذلك تبقى الاستعارة حية لأنها – حينئذ – تنقل إلينا خبرة الواقع كما قلنا , يمارسها قوم تمكنوا من تخطي رؤية رفاقهم من بني البشر , من إبطار وجه الشبه

بين المجهول والمعلوم , الأمر الذي لا يتيسر لعلامة الناس , ولا يتأتى ذلك للغة الكلام العادي التعبير عنه , إن هذه الاستعارات لا تزال تثير إحساسا لدى قارئها بأنها وسيلة كشف مباشر للعالم ووعلاقته بالنفس الشاعرة (١)

وبوجه عام يرتبط مقياس الجودة في التصوير الشعري عندما تصبح الصور ليست قائمة كلها في حكم العقل , ولكنها موجودة في روح الأشياء ذاتها , وهنا تصبح الصور الشعرية - وعلى الأخص الصور الاستعارية - وسيلة مهمة وأساسية لنقل ما يموج في النفس من مشاعر , وآمال , وآلام , وطموحات , ورغائب , إلى غير ذلك من مكتونات العالم الداخلي للنفس .

أما حين تعجز الصورة في تحقيق مثل هذا الهدف الفني , فإنها تصبح عندئذ متعة في ذاتها أو كالزخارف والزرകشة , لكنها لا تضيف جديدا للمعنى في القصيدة , فالصور الكلامية التي يستخدمها الشاعر إن أجيد استخدامها فهي أداة مفيدة في أيديهم , وبفضلها تشخص المعاني المجردة , وتصب في صور مرئية محسوسة , وبذلك تكتسب قوة ونفاذا وتأثيرا في نفوسنا , وهذا مما يحتاج إلى شاعر ذي رؤية وحس راقين , وخبرة وثقافة عميقين , لذلك يؤكد " رلكة " حاجة الشاعر إلى حياة كاملة طويلة , ليكتب في النهاية عشرة أبيات بليغة بل من أجل أن يكتب بيتا واحدا , وحينئذ أن يرى مندا عدة , ورجالا , ونساء , وأشياء , وحيوانا , وطيورا , وحركات تقوم بها الزاهرات حين تتفتح في الصباح , وأن يقتدر على العودة بالفكر إلى شعاب في مناطق مجهولة , وإذا أدنى الشاعر هذا كله كان ما يزال محتاجا إلى المزيد " (٢)

إنها ملكة خالقة تستمد قدرتها من سعة الشعور حيناً , أو من دقة الشعور حيناً آخر , فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني , فإذا هي حبة كلها , لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة , والشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر , ويهتز لكل هامة ولامعة , فيستبعد جد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير , وتوقفه تلك النقطة , هي هامة جامدة صفر من العاطفة خلو من الإرادة (٣) .

١ - جون مقلتون مري : راجع الاستعارة - / مجلة المجلة / ص ٤٣ .

٢ - راجع الصورة الأدبية / ٣٢ .

٣ - الأستاذ العقاد / ابن الرومي - حقيقه من شعره / ٣٠٣ .

معنى ذلك أن التشخيص ملكة لدى الشاعر الجاهلي تفرغ طاقاتها في حقل تجاربه الشعورية الحادة , وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي , فيشخصها , أو يجسمها , ويتعاطف معها بحب وانفعال , إن التشخيص عملية نفسية صرف تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حسية نتمثلها في الألفاظ , وفي إشعاعاتها , ودلالاتها الرمزية (١) .

من أجل ذلك أضحت الاستعارة صورة شعرية تهدف إلى تحويل الغائب إلى الحاضر وغير المرئي من المعاني والأفكار إلى المحسوس , ولكن بما يثير التأويل بقرينه أو دليل , الأمر الذي يساعد المتلقي على تمثيل المعاني تمثلاً جديداً مبتكراً فيه سعه , مع عمق الإيحاء , والتميز , كل ذلك والشاعر يعتمد على الإحساس المرن المدرب , القادر على اقتناص الأبعاد الفنية والجمالية بعيداً عن الدلالة الحرفية لمفرداتها , ويبعدا عن المظهر الحسي والشكل الخرجي .

إنها العبقرية الجاهلية , التي جعلت من العالم الخارجي عالماً باطنياً , ومن العالم الباطن عالماً خارجياً , بحيث أضحت الطبيعة فكراً , والفكر طبيعة , فسر عبقرية الشاعر الجاهلي تكمن في وضعه الصور الطبيعية في علاقات معينة , وفي جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنساني , فإذا بنا نمستنبط من صوره واستعاراته مختلف الأفكار والمواقف , والمعاني التي تنزع الصورة ذاتها نحوها , بحيث أضحت الصورة الاستعارية الجاهلية تحريراً لروح الواقع الذي يعرضه صاحبها .

وإذا كان الأمر في التشخيص والتجسيد هكذا , فلنذهب إلى الإجابة عن سؤال نطرحه الآن , هو , إلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذا الفن الجميل , فن الاستعارة , وكيف جاءت استعاراته هذه أداة فاعلة في هذا التوصيل ؟؟ .

ذلك ما يمكن تناوله من خلال حديثنا في " الفصل الثاني " معتمدين على الشواهد الدالة إضافة إلى ما عرضناه منها في هذا الفصل .

١ - راجع الأسس الجمالية في النقد العربي / ٢٠٦ .

الاستعارة الجاهلية و الشاعر

انتهينا في الفصل السابق إلى أن الاستعارة الجاهلية نبئت من بينتها واتصلت بما حولها من ماديّات هذه البيئة ومحسوساتها , فصور الشاعر الجاهلي ما هي إلا نتاج عصره وبينته فهو يفكر في حدود كل معطيات العصر والبيئة , ويتصرف في إطار تلاحم أصيل بين الذات والموضوع وفي تلقائية تسلم بوجود مبدأ الوحدة بين المادة والصورة أو القلب والموضوع " وهذا هو الكمال الطبيعي الذي يرى الحقيقة الكاملة ويعطيها أقصى غايته من السعة والانسحاق , فالأديب دائما يقصد إلى قوي الطبيعة ويستبصر الواقع بصورة " (١) .

" فالانفعال أو الإحساس مع الشعور وهامش الشعور يؤدي بالضرورة عن طريق العمل الفني إلى خلق الدافع النزوعي حيث يري المتلقى في نفسه ميلا أو انصرافا عنه فنتم من هنا الدائرة , ويصبح كل هذا قوام العاطفة الفنية فقط , لكن هذه العاطفة تظل إحساسا دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب , فهي ليست أفكارا موضوعية وهي ليست تقريرا واضحا وإنما هي غامضة ومحاولة كشفها من خلال المعاني والخيالات يميّتها تماما أو يمتص حيويّتها ومن هنا يخطئ كل ناقد يعن له أن يقوم عاطفته من خلال صورته حتى وإن كانت استعارة أو كناية لأن من السهولة أن يبتكر الخيال أو يؤلف لكن من الصعوبة أن يودع عاطفة (٢) .

وبدون الوظيفة الذاتية للصورة تظل عاطفة الشاعر كامنة بداخله لأنها لا تجد الشكل الذي يعبر عنها ويبرزها إلى الوجود من خلال الكلمة والقصيدة , وهنا تبعد المسألة كل البعد عن أن تكون شكلا علميا مقننا أو تقريرا واضحا , بل ينتابها قدر من الغموض يضيفه عليها الخيال , مما يجعل من الصعب استخلاص عاطفة من خلال صورة إلا بإدراك ما يحيط بها أصلا قبل عملية الخلق الشعري لأن الخيال ليس عاجزا عن أن يؤلف ويبتكر ما يشاء من الصور , ولكنه أعجز ما يكون عن أن يخلق عاطفة أو تجربة شعورية كما قلنا والتجارب الإنسانية سخية وخصبة , والتعبير عنها أمر ممكن ويزداد هذا التعبير روعة وجمالا ولكنه يزداد صعوبة وتعقيدا , ويبقى للشاعر مكانته بقدر ما يمكن أن يخضع المعاني لتجاربه الخاصة .

١- الدكتور أحمد كمال زكي / النقد الأدبي الحديث (أصوله ولقائمه) ص ١٧٥ .

٢- راجع السابق ص ٤٩٥ .

المعاني إنما يثيرها فكرة الحياة والموت ومنظر الفجر والغروب والبسمة والخيول الصهباء حين تنقذ في الكأس إلى آخر هذه الأشياء التي لا تتغير في أي عصر من العصور , لكن الذي يظن أن تداول الشعراء لهذه المعاني لا يدع مجالاً للتحديد في الشعر إنما يعنى عن الحقائق , لأن كل شاعر يمكنه أن يعرض هذه المعاني عرضاً جديداً في صورة جديدة ثلاثم عصره الذي يعيش فيه (١) .

فالشعر يعبر - في حقيقته - عن اللحظات التي تملؤها الطاقة الشعورية لدى الشاعر , ولا يفرض الموضوع ذاته على هذه الطاقة أو يتحكم فيها , إذ إن درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع تعد أساساً في تجربته الشعورية , ذلك أن هذا الانفعال إذا كان حافلاً بالطاقة الحافظة على التعبير , يصل الشاعر بالكون من حوله وبالحياة الإنسانية الشاملة والممتدة في اتساعها الزماني والمكاني ومثل هذا الشاعر قد يصدق في التعبير عن نفسه ثم ينفذ منها إلى الإحساس الشامل بالحياة والنظرة الواسعة للكون, وعندئذ يكون الحكم له أو عليه بأنه شاعر عظيم أو دون ذلك.

ومن هنا تصبح قصيدة الشاعر صورة لقطاع من حياته النفسية والعقلية وهي ترتبط في جوهرها بهذا الشاعر أو ذاك علي وجه خاص وعندئذ تتضمن القصيدة لتعبر عن حاله وجدانيه استقصاها الشاعر أو استقصى معانيها, ورتب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبدل فيه أو التغيير إلا أن ينقص كيانها نقصاً, فالتجربة الشعرية كل وجداني متماسك متناسق تتبادل أجزاؤه التعاون في التعبير عنه , فكل جزء دلالة وهي دلالة ترتبط بالكل ارتباطاً عضوياً, دلالة لا تقصد لذاتها, وإنما ليتم بها و بدلالات أخرى تصور حاله أحسها الشاعر , بل عاشها معيشة عميقة حتى استبان له بجميع دقائقها وتفاصيلها, فالشاعر والمعاني والألفاظ والإيقاعات الموسيقية تتولد في نفسه وتنبثق فيها وحدة نغمها من فاتحة التجربة إلى خاتمها في توازن دقيق وسياق محكم (٢).

وهذه نفسها نظرة نقادنا القدماء الذين رأوا الأشعار لا تخلو من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يمكن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبلة وفهمه , فيثار بذلك ما كان دفيناً ويبرز به ما كان مكنوناً فيكشف للفهم غطاؤه فيتمكن من وجدانه بعد العناء في

١- انظر مشكلة المرققات في النقد العربي من ٣٤٥ .

٢- انظر للدكتور شوقي ضيف : النقد الأدبي ١٤٥ .

نشدانه أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها , أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة , تصابح حقانقتها , ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس الناظر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً , ويبعد المألوف المألوس به حتى يصير وحشياً غريباً , فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجّبه وتقل عليه وعيه , فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيداً أو بعد منه قريباً , أو جلل لطيفاً أو لطف جليلاً أصغى إليه ودعاه , واستحسنه واجتنبه (١).

وهذه النظرة لا تنكر أن الأديب يصيغ أثره بروحه على أن تكون هذا الروح وسيطاً شفافاً لخيوط الحياة الإنسانية , لعل الشاعر يوصل إلينا من خلالها تجارب ومعاني إنسانية , فالنموذج الأدبي لا يكون نموذجاً خالداً إلا إذا احتوي على المعاني الإنسانية وأحسننا أنه يزيد في ملكاتنا وثروتنا النفسية والعقلية وأنه يصدر حقا عن منبع الحياة العميق فينا فيؤكد وجودنا وصلتنا بالكون سرهمولنا.

والنشاط الروحي في الشعر الذي تحدثه الاستعارة وغيرها من صورة أمر لا ينكر إذ إنه يجعل الإنسان ينسى تماماً ساعتئذ أن له جسداً , إنه نوع من الاختلال الذي يحدث في توازن الجسد والعقل , ولهذا السبب فإن الشاعر يحتاج إلى ضرورة تكيف مشاعره الذاتية مع العالم الطبيعي الخارجي . (٢)

والشعر في أدق معانيه نشاط إنساني يخلع عليه الشاعر من عواطفه وإحساساته ووعيه وأماله وآلامه ومخاوفه مما يكسبه عنصر الذاتية فيحاول من خلال صورة أن يرضى نفسه كما يرضى الآخرين ومن هنا كان المضمون في الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالاً وثيقاً , ومن ثم يجب أن يكون صورة صحيحة لها , وأن يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصيلة ونابعا من قلب الشاعر وعمق عاطفته .

ومن هنا فكل شعر جيد يعد فيضاً تلقائياً لمشاعر قوية ذاتية فمهما اختلف الموضوع يبقى للشاعر أنه إنسان ذو حس مرهف وعواطف خاصة تكيفها أفكاره ليخرج التجربة التي تتمتع بالعمق الإنساني فيبرز منها الشعر , ومن هنا فإن تفصيلات الصورة الاستعارية قد تزيد أو تنقص حسب ما تقتضيه معالم التجربة بعناصرها الذاتية من هذه الزيادة أو ذلك النقصان .

١ - راجع عبار الشعر ص ١٤٢ .

٢ - Stephen Spender: The making of a poem p 47 والاستعارة على وجه الخصوص لما لها من " قيمة " فحسبها في فصل سابق .

بل إن هذه الفكرة قد تكون أساسا لاحتياج الشاعر بشكل ضروري وملح إلى الصور الفنية وأولها وأولها الاستعارة ، " إذ إن التعبير المباشر " ليس تعبيرا شعريا ، وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من ماثور أدبي وتاريخي وأسطوري يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية والغموض والتعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز ، و التناقض بين مصور الرموز لا يعنى فساده بل على العكس ربما أكسبها قوة ، ذلك لأن الحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس (١)

فالتجربة فيها من العنصر الخيالي ما يتضمنه العمل الفني لتصير تجربة كلية شاملة بحيث يمتلك المتلقى من القدرة ما يساعده على فهمها فالفهم على الدوام مهمة معقدة وله جملة مراحل ، وكل مرحلة كاملة في ذاتها ، وإن كان كل منها يؤدي إلى المرحلة التالية لها ، والمتذوق المتصف بالجدية والذكاء قادر على النفاذ في هذا الشيء المركب بالقدر الكافي ، - هذا لو تميز العمل الفني بجودته للحصول على شيء له قيمته . (٢)

وبعد - فهل استطاعت الاستعارة الجاهلية أن تحقق هذه المقولة التي قدمناها ، أو بمعنى آخر هل الاستعارة الجاهلية نتاج حقيقي لذات الشاعر الجاهلي كما كانت نتاجا طبيعيا لبينته ؟ أو بمعنى ثالث ، هل تمكنت من التعبير عن تجربة الشاعر الجاهلي بحيث أصبحت أداة فعالة في توصيل معانيه وعواطفه ؟ ذلك ما يمكن الإجابة عنه من خلال تحليلنا لنماذج شعرية كان للاستعارة الجاهلية فيها دور أساسي لا ينكر أثره .

يقول امرؤ القيس :

وليلِ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ : عَلَى بِأَنْوَاعِ الْهَمَمِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ : وَارْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءً بِكُلِّ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي : بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَانَتْ نَجُومَهُ : بِكُلِّ مَعَارٍ الْفَنَلِ مُسَدَّتٍ بِبُذْبُلِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِقَتْ فِي مَصَامِيهَا : بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَى صَمَمٍ جَنْدِلِ (٣)

(١) الأسس الجمالية ٢٠٢ / ٢٠٣

(٢) كولونجود : مبادئ الفن ٣٨٦

(٣) ديوان امرؤ القيس ص ١٨

هذه الصورة التي رسمها الشاعر لليل ليست مجرد صورة حرفية أمينة له ، لكنها لليل الشاعر المليء بالهموم ، ان ضخامة الهموم التي يعاينها الشاعر هي التي حولت الليل فجعلته كموج البحر ، ومن خلال صورة الجمل الذي تمطي بصليبه و اردف اعجازه و ناء بكلكله- وقد استعير لليل- نحس بثقل الهموم علي نفس الشاعر وكيف انها انتشرت وامتدت في كل زاوية من زوايا نفسه في اطمئنان و هدوء وكأنها وجدت هناك مكانها المريح، وبمعنى آخر:-

الشاعر يعرض علينا لوحته التصويرية الرامزة، فيستخدم خياله الشعري في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها، والتسامي بها ليخرج بخلق جديد قليل الشاعر ليل شديد السواد متراكم الظلمه، كموج البحر في تتابعه اللانهائي ثم ان تلك الأمواج في تتابعها هذا هي التي أعطت امراً القيس هذا الإحساس العميق بطول الليل، إننا لا نحس معه هذا فحسب، بل نشعر أيضا ان تلك الهموم تتكالب عليه الواحده تلو الاخرى بحيث لا يستطيع ان يبعدها عن فكره و قلبه.

وإذا كان البحر عنصرا من العناصر التي ركب بها امرؤ القيس صورته التشبيهية هذه بحيث كان رمزا لقوه مسيطره مخيفه لأنه ليس من مرتباته ، فهناك صورته أخرى رامزه ، يستعيرها الشاعر لليل، فالليل في مضيه الي ما لا نهاية كذلك الناقه الضخمة وقد همت بالقيام وهي في حركتها تلك إنما تركز علي رجليها الاماميتين وصدرها و تنهض برجليها الخلفيتين و عجزها فتقلها كله علي هذا الصدر، وهو ثقل نحسه حين يتقدم الليل فيزيد ثقل الهموم التي تتغلغل في أعماق نفسه، وكان هذا الثقل واقع علي صدره مما دفعه الي الاستصراخ بالليل كي ينجلي و بالهموم كي تنزاح، ولكنه يدرك أنه استصراخ اليانس الذي يعلم أن هموم الليل لن يحوها الصباح ، فهو مهموم في كليهما ورغم ذلك فما زال متشبها بالإصباح وما يمكن أن يحمله إليه من أمل، وينتقل الشاعر نقلة أخرى لقد أدرك أن الليل لن ينتهي فأحس وكان نجومه قد ربطت بحبال شديدة في هذا الجبل جبل يذبل ، وهي صورة تعطينا مدى الضيق الذي يشعر به من طول الليل وكان تلك النجوم باقية أبدا .

لقد نجح الشاعر في أن يجعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة ، بل هو البعد الرئيسي فيها تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه ، كما كان دقيقا في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يفق هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ، إنه تشابه يتضام فيه الحسي والتخيلي والاستنباطي .

إن قوة الشاعر قد تجلت في إطار هذا الخيال الاستعاري ، في تجسيمه أفكاره التجريدية وخواطره النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية ، بحيث استطاع ان يربط بين الطبيعة وحالته النفسية مما يجعلنا نعثر علي بعد ما من خلال حال تأمليه استيطيقية. وبمعنى آخر:-

ان افكاره وهمومه جائمه علي صدره جثوم ذلك البعير، وهي لا تكاد تنتهي، الشاعر يربط بين عناصر الصورة جميعا ، فالليل والحيوان والهموم شيء واحد ، فالهموم طويله طول الليل، والليل الجاثم علي صدره جثوم ذلك البعير (المستعار) وطول الليل وثقله المحسوس هذا، يعطينا بعدا ثالثا وهو معاناة شاعرنا من وطأ الهموم المتكالبه عليه.

الليل هنا رمز وكذا الناقه رمز آخر. كلاهما يعبر عن الخوف والحزن و بقدر ما يتخذهما الشاعر وسيله لإبراز هذا الشعور بقدر ما يطالعنا من خلال استخدامها باحساساته تجاههما، ومن هنا فالشاعر لا يلتقط صوره وهو بعيد عنها وإنما نراه داخل أطرها، فهو كما قلنا عنصر من عناصرها والمركز الذي تتجمع اجزاء اللوحه حوله، والمحور الذي يعطي الصوره ملولها الايحائي والنفسي مما يجعلنا نحس به وبهمومه وكدره النفسي، فهو يعطي الصوره من نفسه كما يأخذ منها دلالتها.

الشاعر لم ينجح في إعطائنا هذا الإحساس بدون عمليه التجسيد الحسيه التي طالعنا بها في استعاراته وتشبيهاته ، انه عندما يصنع ذلك فإنما يعني حقا تجربته فان كل تجربه خياليه - كما يقول " روبين جورج كولونجود " - تجربه حسيه رفعت الي المستوي الخيالي بوساطه فعل الوعي ، او ان كل تجربه خياليه عبارة عن تجربه حسيه بالاضافه إلي الوعي بهذه تجربه(١)

ويقول كولونجود أيضا:- " إن هذه المرئيات والمحسوسات تبدو مغمورة في انفعال تأمل الشاعر لها، وهذا يعني ان عالمه هو لفته، وما يفصح عنه هو افصاح عنه هو ذاته(٢)، أي أن رؤياه الخياليه هي معرفته بذاته.

ثم ان العنصرين الحسي و الانفعالي ليسا متحدين فحسب، إن بينهما وحدۃ تتبع صيغه ذات قوام محدد، ومن المستطاع تحديد هذه الصيغه بالقول بوجود سبق للإحساس علي الانفعال و السابق هنا لا يعني وجود اوليه في الزمن فلو كان هذا صحيحا لكان معني هذا وجود تجربتين بدلا من تجربه واحده، كما ان هذا السابق ليس مماثلا للصله بين العله و المعلوم لأن الانفعال ليس معلولا للإحساس انه عنصر متمايز في تجربه.

(١) روبين جورج كولونجود: انظر مبادئ الفن ٣٨٠

(٢) السابق ص ٣٦٢

ومن النماذج التي نعرضها مرثية "أبو ذؤيب الهذلي" (خويلد بن خالد) ، ولد في الجاهلية وأدرك الإسلام، ومرثيته هذه تدور على تجربة قطيعه ، فقد هلك أولاده الخمسة وتعاقب موتهم في سنة واحدة، فقال:-

أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَيْبَهَا تَتَوَجَّعُ : وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ: مَا لِحِسْمِكَ شَاجِبًا : مَنذُ ابْتَدَلْتَ، وَمِثْلُ مَا لَكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِحِنْبِكَ لَا يَلَانِمُ مَضْجَعًا : إِلَّا أَقْضَى عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ !
فَاجْبِئْهَا : أَمَّا لِحِسْمِي أَنَّهُ : أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ قُودَ عَوَا
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقُبُونِي عَصَةً : بَعْدَ الرِّقَادِ وَعِزَّةٌ لَا تَقْلَعُ
سَبَقُوا هَوًى وَأَعْقَبُوا لِهَوَاهُمْ : فَتَخَرَّموا، وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَضْرَعُ
فَغَبِرَتْ بَعْدَهُمْ بَعِيشٌ نَاصِبٌ : وَإِخَالٌ أَنِّي لَأَحِقُّ مُسْتَنْبَعُ
وَلَقَدْ حَرِصْتُ يَانَ أَدَاغِعَ عَنْهُمْ : فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تَدْفَعُ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا : أَلْفَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَانَ حَيْدَاقَهَا : سَمِلْتُ بِشَوْكِ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ
حَتَّى كَانَتِي لِلْحَسَاوِثِ مَرُوءَةً : بِصَفَا الْمُشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
وَتَجَلْدِي لِلشَّامِتِينَ أَرْبَهُمُ : أَنِّي لِرَيْبِ الذَّهْرِ لَا أَنْضَعُضَعُ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا : وَإِذَا تَرَدَّدْتُ إِلَى قَلِيلٍ تَنْفَعُ (١)

(١) ديوان الهذليين ج ١ ص ٩٣

ومفضليات الضبي قصيدة ١٢٦ ص ٤٢١

مَوًى مَوًى فِي لُغَةِ هَذِلٍ - تَخَرَّموا = أَخْبَرُوا وَاحِدًا بَعْدَ الْآخَرِ
حَمْدُ ابْتَدَلَتْ : أَي مَنذُ ابْتَدَلْتُ نَفْسَكَ وَمَاتَ مَنْ كَانَ يَكْفِيكَ مِنْ بَنِيكَ
أَوْرَى = هَلَكَ .

وهذه الأبيات بمضمونها الفكري والعاطفي وأدائها الفني تنتمي إلى العصر الجاهلي , ورغم أنها نظمت بعد الهجرة , تجدها جاهلية , في روحها العامة , وموقفها الفكري العاطفي من تجارب الحياة وحكم الموت , وفي موضوعاتها وخيالاتها التصويري وثرورتها اللفظية وتراكيبها اللغوية , فيما ذهب إليه كثير من النقاد ولقد كان للاستعارة دور لا ينكر أثره بحيث نستطيع القول بأنها استخدمت استخداما خاصا تتعلق بشئ محدد في نفس الشاعر ولم يكن استخدامها استخداما عاما غير محدد إنها تتصل بنفس الشاعر وروحه ومشكلته ووجدانه , ترتبط ببقية الصور الحقيقية والخيالية , كما أن ذلك كله لا يفصل عن الاختيار الدقيق لمخارج الحروف مما يسهم في إبراز المعنى الشعوري .

مات لأبي ذؤيب أولاده الخمسة وتعاقب موته في سنة واحدة مما أثار نفس الشاعر وأقلق مضجعه , وقف أمام الحقيقة المرة المحزنة , ووقفت أمامه زوجته تتعجب من شحوب لونه وصفرته , ولم لا يشحب لونه وتذهب روحه؟ لقد مات من كان يكفيه ضيعته , وهو لذلك مضجوج المضجع لا يستطيع النوم والراحة , صار تحت جنبه مثل قضيب الحجارة , دموعه لا تنتهي ولا تقلع فلقد مات أبناؤه قبله , وكان يود لو مات قبلهم , حتى لا يبقى هكذا يعتصره الحزن ويقتله الأسى بعدهم .

وتغلب المرارة نفس الشاعر عندما يطالعنا بقوله : " ولقد حرصت بأن أدافع عنهم " , فهو يتعجب حين يتذكر ما أنفق من جهد في رعايتهم والحفاظ عليهم في كل مراحل حياتهم , يصنع لهم ما يصنع الأب لأبنائه " أطعمهم من جوع " , " وأمنهم من خوف " , وستر أجسادهم من عري , ودأوى جراحهم , صنع لهم كل ما يمكن أن يقبهم شرور الزمان , ولكن هذا الجهد كله يتبدد الآن وبضيع هباء , فما أعجب هذا الحرص وما أمر نتيجته .

بعد ذلك يعود بإذعان يس وتسليم مر ليقول (وإذا المنية أقبلت لا تدفع) ليربط بين ذلك الصراع النفسي الحزين والضعف المتناهي أمام حقيقة الموت , تلك الحقيقة التي هي أقوى من كل حرص ورعاية , وما أقوى أن جسد الشاعر الموت في صورة مخيفة لا يستطيع أحد تجنبها والوقوف أمامها .

وتزداد صورة المنية عنفا وقوة وتجسيدا عندما يردف ذلك باستعاراته في قوله :

وإذا المنيَةُ أَظْفَارَهَا أَلْقَيْتُ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فقد شبه الموت بطائر جارح أو وحش كاسر أنشبت مخالبه في فريسته بحيث لا تستطيع

التخلص منه , إننا نشعر عند قراءتنا لهذا البيت بقيمة التصوير والتجسيد بالاستعارة إذ تجعلنا قادرين على رؤية الموقف كما أنها تبعث الإشارة الوجدانية والنشاط الانفعالي فينا , وما كان للاستعارة أن تشد انتباهنا بقوة إلى حقيقة الموقف لولا أن بدأ الشاعر الفاظه الثلاثية المتواليّة (أنشبت , أظفارها , الفيت) بحرف الهمزة مهملًا بحرف الهمزة أيضًا في الكلمة الأولى (إذا) .

والهمزة قد تكون أشد الأصوات العربية جميعها , لأنها تصدر من أقصى الحلق وهي أقصى الحروف العربية من هذا المخرج , ونحن مع الدكتور النويهي الذي يقول :

فإذا قرأنا البيت وأعدنا قراءته وأعطينا الهمزة نصيبها من التحقيق والقطع لوجدنا في تناليها هكذا تصويرًا جيدًا لغرس الطائر الجراح أو الوحش الكاسر مخالفه الطويلة الحادة في جسم الفريسة ولوجدنا أيضًا جهدًا مضنيًا يبينه صاحبها دون جدوى لاستخلاصها من مخالفه القاسية , إنه إن استخلصها فإنما يستخلصها جثة هامدة .

ثم يصور الشاعر ضياع الجهد المبذول بصورة أخرى هي تعليق التمانم على الطفل الصغير دون أن تحجب هذه التمانم عنه القدر المقدور عندما يحل , نساءل لماذا يتحدث أبو ذؤيب عن التمانم وأولاده المتوفون كبار , والتميمة كما هو معروف لا تعلق إلا للصغار , وللإجابة نقول مع الدكتور النويهي : إن الآباء والأمهات ينظرون إلى أولادهم على أنهم لا يزالون صبيبه ضعافًا مهمًا كبروا , يحتاجون إلى الرعاية والحراسة والإرشاد , أن أبا ذؤيب لا ينظر إلى صورة أولاده وهم كبار وإنما ترجع ذاكرته إلى مراحل طفولتهم , فهو يتصورهم وهم صغار ضعاف عاجزون عن رفع الخطر المهاجم , والطائر الجراح أو الوحش الكاسر لا يطارد إلا فريسة ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها , لذلك نرى صورة التمانم في الشطر الثاني غير منفصلة عن الصورة المجازية في الشطر الأول ونحن إذا عدنا إلى قوله : (ولقد حرصت بأن أدافع عنهم) اتضح لنا أن البيتين مرتبطان في موجة واحدة من الذكرى حملته إلى زمن طفولتهم .

بعد ذلك يعود الشاعر إلى تصوير حاله وحزنه وبؤسه فيلتمس تشبيها قويًا عنيفًا عنف الاستعارة السابقة , ونحن عندما نطالع هذا التشبيه نجدّه يقف جنبًا إلى جنب مع هذه الاستعارة ليسهما معًا في بيان مكتونات نفسه المريضة المكلمة ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنتيجة التي آل إليها أمر خطبته الجلل ومصيبته الفادحة .

الشاعر يلجأ إلى تشبيه بسيط من طبيعة حياة البادية , فعينه إذ تغشاها الحزن وجالت فيها سحابة الدمع , كأن شوكة قد أصابت سوادها , ولا ينبغي أن نفوتنا صورة الدمع

من عين " عوراء " هكذا - مما يوحي بمنتهى القسوة والبؤس والألم الذي يعاني منه الشاعر في حياته فقد تملمت عيناه كما تملمت نفسه .

ويردف شاعرنا هذه الصورة - وقد كثرت النكبات عليه وتزاحمت - بتشبيه آخر حيث جعل نفسه حجرا في منطقة المشرق وهو مكان يكثر مرور الناس به , وكلما داسوه بأقدامهم أو خبطوه بأيديهم تولد من حجارته شرر وما هذا الشرر سوى الحرقه التي تقدح بقلب أبي ذؤيب كلما قرعه خطب من الخطوب التي توالى عليه وبهذين التشبيهين اللذين أعقبا الاستعارة مرتبطين يبلغ أبو ذؤيب كفايته من تصوير سوء حاله والراء لنفسه .

وفي النهاية لا مفر للشاعر من أن يتجلد , فالشامتون له بالمرصاد , والدهر الذي وقف أمامه عاجزا في بداية أبياته لا يستطيع أن يتضعض أمام أحداثه أبدا , والشاعر يبدأ في تخفيف وقع الألم الذي سيطر على كيانه كله بقولته المشهورة :

وَالنَّفْسَ رَاغِبَةً إِذَا رَغِبَتْهَا : وَإِذَا تَرَدَّدَ إِلَى قَلِيلٍ تَقْتَعُ

ولا يخفى علينا أن هذا الاستسلام مرتبط أصلا بالصورة المجازية السابقة التي طالعنا بها خلال أبياته , فالمنية إذا حلت بفريستها فليس هناك مفر من الهلاك , والتمائم حينئذ لا تنفع مطلقا .

وهكذا رأينا كيف كانت الاستعارة في هذه الأبيات محورا أساسيا ارتبط به كل معنى حقيقي وخيالي , وكل صورة بيانية وغير بيانية وردت معها , بحيث لم تنفصل عن التفكير الكلي الشامل , خضعت لمنطق اللا شعور وأصبحت رمزا له بحيث غدت أبلى تأثيرا من الحقيقة الواقعة , فيقدر ما هنالك من أسى يعتصر قلب الشاعر بقدر ما هنالك من استسلام كامل , فما حدث لا مفر منه , إنه أقوى من أي شيء .

ارتبطت الاستعارة بالموقف كله ونجحت في إثارة الإحساس وعبرت عن المعنى في أدق جزئياته في الوقت الذي حسمت فيه كل نماد في الحزن والألم مما لا طائل من ورائه : وبمعنى آخر :

استطاع الشاعر أن يبلغ مكانة عالية من التجسيد بواسطة استعارته , مما جعلها تسهم مع جاراتها من الصور الأخرى في نقل الإحساس نفسه , فلم تكن عالما قائما بذاته , لذلك فإن وظيفة الصور في القصيدة هي التمثيل الحسي للتجربة وإن أمثال هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية في ذاتها

" بل ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل الإحساس نفسه الذي تحمله الصورة الأخرى ، وأن تؤدي نفس الوظيفة التي تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية في كيان عضوي واحد " (١).

من أجل ذلك قال كولردج :

" إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقة للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للعبقريّة الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، و أخيرا حينما يضيء عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية " (٢).

معنى ذلك أن مجهود الشاعر في جمع صوره وفي دقة ملحوظاته يذهب سدى إذا افتقدت صوره النسيج العاطفي للعضوي أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة أو ما يسميه (اليوت) بالمعادل العاطفي للفكر .

يقول " اليوت " :

" إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد وأن تنتهي إلى خبرة حسية تحقّق الوجدان المراد إثارته (٣) .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفي فإن الذي يتبقى لدينا هو حركة مادية صرف وكلمات لا تتبع من الإحساس ومجازات مصطنعة لا تثبت أن تنتهي إلى مبنى لغوي مستعار لم يحسن الشاعر تمثله وربطه بمواقفه ومشاعره .

١- راجع قضايا النقد الأدبي والبلاغة للدكتور المشايخي ص ٢٠٣-٢٠٤ .

٢- كولردج للكثير مصطفى بدوي (تاريخ الفكر الغربي) ص ١٦٨ .

٣- اليوت - لفاق مني / ٩٢ .

ولقد استطاع الشاعر فيما رأينا أن يربط بين الموضوع وإحساسه ، أو بين الحقيقة الواقعة ووجدانه الذاتي ، فيقدر ما وقع للشاعر من خطوب بقدر ما استطاع الإفصاح عنها بحيث كان للاستعارة دور كبير في ذلك وبجانبها الصور الأخرى الخيالية كانت أم غير خيالية ، ارتبطت جميعا بالموقف العام وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مضمون النسيج الشعوري وما لابس الشاعر من ظروف .

لقد نجح الشاعر بهذا كله في زيادة وعينا بتجربته وتعمقنا لمغزاها وفي الترفى بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف ، ذلك لامتيازه بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة ، والقدرة على الرؤية الجليلة والتذكر الحسي لتجربته ، وعلى وضع القلب فني يحمل فكرته وانفعاله مما يثير نظيرها في قارئ شعره .

وإذا ذهبنا إلى أبيات قريب بن أنيف العنبري التي يقول فيها :

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إِبْلِي : بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهَلِ بْنِ شَيْبَانَ
إِذَا لَقَامَ بَنُصْرِي مَعْتَرَّ خَشَنٌ : عِنْدَ الْحَفِيطَةِ إِنْ دُو لَوْثُوسٍ لَأَمَّا
قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِدِيهِ لَهُمْ : طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوُحْدَانًا .
لَا يَسْأَلُونَ أَخَاهُمْ حِينَ يَنْدَبُهُمْ : فِي النَّائِبَاتِ عَلَى مَا قَالَ بَرَّهَاتَا
لَكِنَّ قَوْمِي وَإِنْ كَانُوا نَوِي عَدِيدٍ : لَيْسُوا مِنَ الشَّرِّ فِي شَيْءٍ وَإِنْ هَاتَا
يَجْزُونَ مِنْ ظِلِّمِ أَهْلِ الظُّلَمِ مَغْفَرَةً : وَمِنْ إِسَاءَةِ أَهْلِ السُّوءِ إِحْسَانًا
كَانَ رَبُّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِخَشْيَتِيهِ : يَوَاهُمُ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانًا
فَلَيْتَ لِي بِهِمْ قَوْمًا إِذَا رَكِبُوا : شُدُّوا الْإِغَارَةَ فَرَسَاتًا وَرُكْبَانًا (١)

١- ديوان الحملة لأبي تمام (مختصر من شرح العلامة النبريزي) ج ١ ط ٢ صبيح - القصيدة الأولى من ١٣ .

وجدنا الاستعارة في أبيات " قريط " ترتبط ارتباطا وثيقا بموقف الشاعر وبما يدور في نفسه من صراع بسبب ما يلاقيه من اجترأ الناس عليه ، فبنو القبطية مستبجحون إبله ، ويود لو كان من مازن حتى يخشى الناس بأسه ، فهؤلاء لا يستطيع أحد أن يعتدى عليهم لأنهم قوم خشن لا يرضون المهانة والذل ، لا يستسلمون للضعف ولا يسمحون للثبث أن يقتحم ديارهم مهما كان صانعوه من الشدة والغلبة ، والشاعر لا يبالغ في معنى فحصب ، بل إن الشاعر بجسم صورته في هيئة وحش ضار ذي نواجز - على سبيل الاستعارة ما إن يكشف عن أنيابه تراهم مسرعين لمواجهته والتصدي له ، والشاعر إذ يقرن السرعة بقوة المواجهة والاستعداد لا يترك السرعة معنى مجردا أيضا ، بل إنه يجسمها أمامنا في استعاراته التبعية المتمثلة في الفعل (طاروا) ، وتكتمل هيئة الطيران أيضا عندما يقول زرافات (أي جماعات) ومن لم يستطيع للحاق بالجماعات أسرع بمفرده لمواجهة الخطب في غير تردد أو تلكؤ ، إنها استعارة دقيقة مفصلة محكمة تعبر بجانب السابقة لها عن منطق القوة والسرعة والحركة ، في مواجهة الأحداث الطارئة التي يمكن أن تلحق أيا من أفراد القبيلة أو أيا ممن ينتسب إليهم ويحتسب فيها ويندبها لنصرته .

والشاعر لا يقف عند هذا الحد من تأكيد عنصر القوة والسرعة ، بل إنه يردف ذلك بصورة حقيقية تقف جنبا إلى جنب مع الصورة المجازية عندما يقول (لا يسألون أخاهم حين يندبهم ..) إنهم ليسوا في حاجة إلى سؤال من استغاث بهم واستصرخهم ، إنه أخوهم ، ولا مجال إذن لأن يقولوا له كيف حدث هذا ، ولماذا ؟ إن ذلك منطق الضعاف والمترددون في نظر الشاعر فثجاعتهم تآبى أن يضيع الوقت فيما لا فائدة من ورائه .

ثم ينتقل بنا الشاعر نقلة مغايرة لما سبق أن أبان عنه في مفارقة مدهشة وتصور ديالكتيكي (١) بين هؤلاء المزينين وقومه الذين لا يستطيعون مواجهة الخطوب مهما هانت ، والشاعر لا يترك الصورة الخبرية هكذا دون أن يضيف إليها من إحساسه ما يشعر " بالتهكم " و " الحسرة " حينما تعترض بينه جملة الساخرة (وإن كانوا ذوي عدد) ، إنهم يغفرون ظلم من ظلمهم ولساءة من أساء إليهم ،

١- التصور الديالكتيكي هو التصور القائم على التضاد .

إن سياستهم هذه لا تعجب منطق الشاعر وموقفه ، إن سياسة التسامح اللامحدود سياسة ضعف ولين ، ومن أجل ذلك يبلغ للشاعر أقصى غايات السهك اللاذع عندما يطالعا بصورته التشبيهية :

كَانَ رَبُّكَ لَمْ يَخْلُقْ لِحَشِيَّتِهِ : سِوَاهُمْ مِنْ جَمِيعِ النَّاسِ إِنْسَانًا

وكانه أراد المقابلة بين من تحدث عنهم في البداية مشيدا بعظمتهم وقوتهم وشجاعتهم من بني مازن وبين قومه الذين أفرطوا في الملاينة والمصانعة مما أضعف مكانتهم وكانت النتيجة أن تمنى انتسابه لغيرهم من الأقوياء .

وهكذا نجح الشاعر في تصوير موقفين متباينين ، الموقف الأول ، موقف القوة عبر عنه باستعارتين ارتبطتا بما حولها من صور حقيقية سابقة ونالية ، والموقف الثاني موقف اللين والتهاون في الحق ، عبر عنه بالتشبيه التهكمي وانطلق الشاعر من هاتين الصورتين ليكشف عن حقيقة ما بين المنهجين من مغايرة ، مما أبان تبعا لذلك عن موقفه منهما ومدى ما انطبع في نفسه تجاههما .

وفي النهاية نستطيع أن نقول : إن الشاعر تمكن بصورة هذه أن يتقن العبارة عن تجربته وهي تجربة إنسانية ، صورت مشكلته وما اضطرب في نفسه وحياته من متاعب ومسررات وعزاء وأمان ، لذلك سمت أبياته إلى الذروة الفنية العالية ، ولم تبلغ ذلك إلا لكونها تنفيضا صادقا ملتبها وتصويرا مخلصا وفيها لنفسه وحياته بكل ما فيها من محاسن ومساوئ وكل ما حددها من حدود مادية وفكرية واجتماعية .

هذه الصلة التي نتحدث عنها في نظر الدكتور " محمد النويهي " تكاد تعم الأدب الجاهلي كله " وهي التي اكسبت هذا الشعر جماله الفني الفريد ، ثم هي التي استلزمت لهذا الشعر ألا يبتل مضمونه وأدأؤه بانقرض أهله " (١).

وعلى ذلك نقول : إن الاستعارة لم تكن حينئذ مجرد زينة ولا محض زيادة ، بل كانت ضرورة لازمة أشد لزوم لأبهم وما يجول في دلو نفوسهم من آم وأمل ، ولا يخفى علينا اعتماد صور شاعرنا على محسوسات البيئة ، إن هذا الأساس

١ - الدكتور محمد النويهي : راجع الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ج ٢ ص ٨٨٤ / ٨٨٥ .

مهم في التمثيل الحسي للتجربة التي عاناها . ولقد استطاعت هذه الصور أن تتصهر جميعا في بونقة الفن ، فلم تتأثر في الأبيات تتأثرا يضعفها ولم يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوي ملتحم الأجزاء منفعل بقضايا الشاعر وشئون حياته .

ثم ها هوذا " عمرو بن معد يكرب " يقول :

لَيْسَ الْجَمَالُ بِمَنْزَرٍ : فَأَعْلَمُ ، وَإِنْ رُدِّيتَ بُرْدًا

إِنَّ الْجَمَالَ مَعْدِنٌ : وَمَنْاقِبُ أَوْرُنَّ مَجْدًا (١)

والمعادن هنا هي المخبوء من الطبايع الشريفة ، والخصال الحميدة التي يرثها الرجل الشريف عن آبائه الأشراف ، وقد استعيرت في هذا السياق لتوضح أن للمناقب ، والطبايع أصلا ، واساسا ، وأرضا ، وموقعا بين الأباء يرثه الأبناء عنهم ، والجميل هنا في هذا البيت إصرار الشاعر على دور الأصل والمعدن في إرساء قواعد المجد قبل أن يسلم للفرد بها ، إذ لا بد أن تكون متوارثة من الأباء مؤسسه على معادنها ومناقبهم . ولعل هذا مما يدل على إيمانهم وتسليمهم بأن بعض الناس بطبيعة ميلادهم أشرف من مائزهم ، وقد ظلت تلك عقيدتهم المتعالية أو الأرستقراطية - إن صح التعبير - حتى جاء الاسلام يحاربها كما حارب معظم القيم الجاهلية المرغوب عنها ، ليعلمهم أن المرء بعمله وسلوكه ، لا بأصله وأجداده ، إلا أن هذه القيم الجديدة لم تلق قبولا سريعا أول الأمر ، قبل أن تلق قبولا سريعا أول الامر ، واحتاجت إلى زمن ليس بالقصير قبل أن يسلموا بها .

وعلى ذلك فليست مسألة جمال الطبايع وحسن التصرفات قناعا يتجمل به الإنسان بحيث يبدو مقبولا أمام الناس ولو لفترة ، وإنما الأمر يتعدى ذلك إلى أن يكون لشرف التصرفات وحسن السيرة والعادات جذور تتراعى امتداداتها في تربة الأصل والمنبت بحيث لا يكون هناك تعارض بين أن تكون قيمة المرء بعمله فيما

فيما يحسنه هو امتدادا لشرف أصله وطيب منيته .

"والحادرة " عندما يقول في أبيات له في النسيب :

أَسْمَى وَيَحْكُ ! هَلْ سَمِعْتَ بِغَدْرَةٍ : رَفَعَ اللِّوَاءَ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعٍ ؟

إِنَّا نَعَفُ ، فَلَا نُرِيبُ حَلِيفَنَا : وَكَلَّفَ مَنَحَ نَفُوسِنَا فِي الْمَطْمَعِ

وَنَقَى بِأَمْنٍ مَالَنَا أَحْمَسَ آبَانَا : وَنَجَّرَ فِي الْهَبَجَا الرِّمَاحَ وَنَدَّعَى (١)

يوجه فخره القبلي والشخصي إلى محبوبته برفق ، يبدو في حلاوة الترخيم ، وفي قوله : " ويحك " صيحة تنبيه رقيقة فيها إشارات الرحمة ، ولربما تضمنت شيئا من اللوم ، والعتاب اللين أيضا ، فهو ينكر أن تكون قد سمعت عنه وعن قومه لأنسى غدره ، وهذا ما نلاحظه في تكرير كلمة " غدره " ، وزيادة الباء فيها لتؤكد هذا الإنكار الذي ينبغي أن تشاركه فيه كما يعتقد هو جازما مؤكدا .

أما الشطر الثاني ، فقد اعتمد على تعبير مجازي خالص ، فهينة شرور الغادر - وأعماله ، كهينة من رفع له بغدره ، وشره لواء بين الناس ليعرفوه ، والشاعر باستعارته هذه ، مع استفهامه الإنكاري يترفع بخلق قومه ، ومثلهم وقيمهم الاجتماعية عن مثل هذا الغدر ، ثم جاء البيت الثاني لينود عن هذه القيم ، ويؤكد اتصافهم بها ، ويضرب أمثله لها .

إن هذا المجاز " المركب " نجد له نظيرا في بيت " زهير " من همزته " عفا من آل فاطمة الجواء " ، إذ قال :

وَتَوَقَّدَ نَارَكُمْ شَرًّا ، وَيُرْفَعُ : لَكُمْ فِي كُلِّ مَجْمَعَةٍ لَوَاءٌ .

وفي البيت مجازان ، فهينة النار وشررها ، وضرب بها المثل لما ينتشر عنهم ، ويشهد من أمرهم ، إنها ليست بنار حرب ، وإنما هي نار شهرة يطير لها شرر في الناس ، والشرر مثل ينتشر عنهم من غدر وأذى ، وقوله : " ويرفع لكم في كل مجمعة لواء " مثل بضربه الشاعر لظهور شهرة أمرهم وغدرهم في المحافل .

١- شعر زهير - صنعة الأعمى الشُّعْرِي / تحقيق د . فخر الدين قبادة / ١٤٥ والجواء : ما انحدر من الأرض ، ثم هي جمع " جو " أيضا .

ولقد جاء في الحديث " لكل غادر لواء يوم القيامة " واللواء والنار يضرب بهما المثل في الشهرة عند العرب ، قال " الأعشى " :

وَتَدْفَنُ مِنْهُ الصَّاحَاتُ ، وَإِنْ يُسَى : يَكُنْ مَا أَسَاءَ النَّارُ فِي رَأْسِ كَبْكَبَا (١)

إن هذه الأمثال في هذا المجال من الغفر القبلي وغيره صور تعبيرية قوية عن القيم الاجتماعية التي تساعدنا في الوصول إلى درجة عميقة من الاستجابة العاطفية ، والتذوق الجمالي ، وتضعنا في قلب الصورة الشعرية بوصفها نتاج بينتها وعصرها ، ومرتبطة بأحوال القوم الفكرية والعاطفية والاجتماعية ذلك لأن الأديب لم ينتج أدبه بقصد محاولات التسجيل التاريخي ، ولكنه في المحل الأول نتيجة للتعبير عن الحاجات النفسية والعاطفية ، " فالشاعر قد يبالغ وقد يتخيل ، وهو إذا ما تحدث عن حقائق فهو يبرزها لنا من خلال انفعاله الخاص ، ولكن على الرغم من ذلك فهناك عدد من الحقائق الثابتة نستطيع أن نستخلصها من الشعر عن أحوال المجتمع ، إذا تخطينا المبالغات والتخييلات ، والانفعالات الخاصة " (٢).

لذلك فإن التأثير الاجتماعي موجود في العمل الأدبي ، لكن هذا لا يلغي دراسة الأثر الأدبي بشكل عام جاهلي أو غير جاهلي على أساس فني جمالي يكشف عن وجوه الإبداع الفني فيه ، وإذا كانت المقولة التي تربط بين الشعر والمجتمع ربطا وثيقا ومباشرا على أساس أن الأدب هو تصوير للمجتمع والبيئة ، وانعكاس فني لهما ، صحيحة إلى حد كبير ، لكننا يجب أن نضيف إلى ذلك القول بأن " هذا التصوير إنما يتم حين يكتمل من خلال نفسية الأديب وهي مرآة من نوع خاص تختلف باختلاف أذواق الأديباء ومشاعرهم ، ولا تعكس بالضرورة عكسا حرفيا ما تراه في الواقع ، وإنما يصير هذا الواقع الحي في عمل الفنان واضحا جديدا ، وإن ظل يستمد منه ويصوره بصورة ما على كل حال " (٣).

١- والكبكب اسم جبل .

٢- د. لطفي عبد الوهاب : العرب في العصور القديمة ص ٢٢٨ .

٣- د. عفت الشرفاوي : دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي - ط دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٩ ص ٦٨ .

ومن أجل ذلك ، فإن البحث عن طبيعة البيئة الجاهلية ، من خلال مضمون معين للشعر الذي قاله الشعراء الجاهليون في وصفها ، إنما هو بحث عن ماهية شيء واقعي من خلال الأعمال هي في جوهرها ذاتية تسمو على الواقع وتراء في صورته المثالية الخاصة التي تختلف باختلاف الشعراء ، ومن ثم ينبغي أن يكون فهمنا لعلاقة هذا الشعر بالواقع محدودا بهذا المفهوم (١).

وعلى هذا الأساس غدا المجاز جزءا من إخلاص الشاعر لفنه وصدقته مما نسمعه من نبرات عباراته ، وأصدائها الموسيقية التي تشكل الإحساس بالصورة ، إن هذا المجاز أو ذلك جزء من انفعال الشاعر الجاهلي يعبر عن موقفه هو ، حتى لو كان هذا هو شعور الجماعة كلها .

وإذا ذهبنا إلى سُوَيْد بن أَبِي كَاهِل اليَشْكَرِي * في قصيدته التي نسوق منها هذه الأبيات ، والتي يقول فيها :

بَسَطْتُ رَابِعَةَ الْحَبْلِ لَنَا :	فَوَصَلْنَا الْحَبْلَ مِنْهَا مَا اتَّسَعَ :
حَرَّةٌ تَجْلُو شَيْئَنَا وَاضِحًا :	كَشَعَاعِ الشَّمْسِ فِي الْغَمِّ سَطَعَ :
صَقَلْتَهُ بِقَضِيبٍ نَاضِرٍ :	مِنْ أَرَاكِ طَيْبٍ حَتَّى نَصَّعَ :
أَبْيَضَ اللَّوْنُ لَذِيذًا طَعْمُهُ :	طَيْبَ الرَّيْقِ إِذَا الرَّيْقُ خَسَدَعُ :
هَبَّجَ الشُّوقَ خَيْالَ زَالِرٍ :	مِنْ حَبِيبٍ خَفِرَ فِيهِ قَدَدَعُ :
شَاحِطٍ جَزَرَ إِلَى أَرْحَلِنَا :	عَصَبِ الْغَابِ طَرَوْقًا لَمْ يَرَعُ :
وَلِذَاكَ الْحَبِّ مَا أَشْجَعُهُ :	بِرُكْبِ الْهَوْلِ ، وَيَعْصِي مَنْ وَزَعُ :
فَأَبَيْتُ اللَّيْلَ مَا أَرْقُدُهُ :	وَيَعْنِي إِذَا نَجْمٌ طَلَعَ :
بِمَحَبِّ اللَّيْلِ نَجُومًا ظَلَعَا :	فَقَوْلِهَا بِطِينَاتِ التَّبَعِ :

وَيَرْجِيهَا عَلَى إِطْفَافِهَا : مُغْرَبٌ اللَّوْنُ إِذَا اللَّوْنُ انْقَشَعَ

كَمْ قَطَعْنَا دُونَ سَلَمَى مَهْمَا : نَارِحَ الْعُورِ إِذَا الْأَلْ لَمَعَ

فَرَكِبْنَاهَا عَلَى مَجْهُولِهَا : بِصِلَابِ الْأَرْضِ فِيهِنَّ شَجَعٌ (١)

وجدناه بجعل الاستعارة مفتاح شعره الذي يتحدث فيه عن حبيبته ، حينما يستعير الحبل لصلته بها ودا وحبا ، ولماذا الحبل دون غيره ؟ لأنه مرفق حيوي من مرافق البيئة يجلب بوساطته الماء من البئر ، هذا الماء الذي يعز وجوده أحيانا في بيئته الصحرواية القاسية ، ثم إنه آداة اعتقال جملة ، أو ناقته ، فيه يكون قيدها ، وإن أراد حركتها لقاها على غاربيها ، ثم إن الحبل مادة من مواد أبنية الجاهلي ، إذ يربط به خيمته ليستقر هيكلها ، ويستقر مقامه فيها .

لم يجد الشاعر وسيلة من وسائل العبارة عن قوة الصلة ومثانة الود غير الحب ، أنه ليس أي حب ، بل إنه الحب الخاص بهما والود المتبادل بينهما ، إنها صورة استعارية محسوسة ، تؤكد على امتداد وعمق وقوة عاطفة الشاعر ، وإن هذا العمق نلمحه في قوله (بسطت) فيقدر ما تعطيه من حب يبادلها إياه بكل ما استطاع ولا أظن أن هناك صورة محسوسة غير هذه الصورة يمكنها أن تعطينا أنطباعا كاملا عن هذا التبادل العاطفي الذي وصل إلى هذا الحد من البسط أنها

١- المضانيات قصيدة رقم ٤٠ ١٩١ / ١٩٢ .

رابعة : صاحبها يتنزل فيها - والحبل يريد الوصل - الثنيت المتفرق - والصل الجلاء - ، وناضر بمعنى أخضر ناعم ريان - والأراك شجر يتخذ منه السواك المعروف - ونصع خلص لونه - والخدع تغير الريق وفساده - والخضر الحياء - والقعق لرد والكف - والمراد أنها تكف نفسها عما يشينها ، وشاحط بعيد وهو بعث للحيب - وجاز ملك - والعصب الجماعات - والطروق المجرى ليل ، ولم يرع لم يرع - ووزع بمعنى كف وظلما من ظلول وهو العرج - ويرجئها يسوقها يرافق - والمهمة القفر - والنارح البعد - والأل المراب - بصلاب الأرض ، بخيل صلاب الحوافر - وشجع - شدة ونشاط .

صورة توحى بالتكرار ، فكلمنا بسطت رابعة حبها له كلما بادلها هذا الحب بأقصى طاقته ولعل هذا البسط مما يوحي أيضا برحابه الصلة المتبادلة ، هذه الرحابة التي تتسع كلما طال وسع الحب وامتداده ، إننا لا نشك في أن هذه الاستعارة ارتبطت بما تلاها من صور تعبر عن الشاعر ومواقفه ، وحركاته النفسية ، فكل ما تلاها من صور مجازية وغير مجازية ارتبط بمحورها وسار في فلك دائرتها وامتد امتداد معناها لذلك فليس غريبا أن يجسد الشاعر حبه ، ذلك الحب الذي أخذ طريقه إلى المحبوبة ، يركب في سبيل الوصول إليها كل هول ، ويجتاز كل مخاطر الطريق ، وهو عندما يخاطر ، فالمخاطرة شديدة عنيفة عنف ما في نفسه من عاطفة نحوها ، أعلنت عنها وعن مواصفاتها استعارته التي تصدرت الأبيات .

الشاعر يبيت ليلة مفزعا مقضوض المضجع ، وكيف ينام إذن ، وقد أرقه خيال سلمى الذي زاره ليلا ؟ ، لذلك طال ليله مع طول همومه ، بسبب بعده عنها ، لكن كيف عبر الشاعر عن أرقه هذا ؟ عبر عنه بالاستعارة تكشف هذه المعاناه فالنجوم بطيئات في سيرها كأنها إنسان أعرج يسحب إنسان آخر ، ومن هذا الإنسان إذن ؟ إنه الليل ، ولا يخفى علينا ما في كلمة يسحب من دلالة تشعرنا بمزيد من البطء في حركة النجوم العرجاء ، وماذا عن الصباح ؟ إنه هو الآخر يسوق النجوم برفق ، فكأنه - أي الصباح - لا يريد أن ينكشف ضوءه ، وكان الأولى به أن يزيل نجوم ليلة سريعا ليحل محلها ضوء الشمس ونورها ، رحمة بالشاعر الذي ينتظر ابتلاج النور لينزاح عنه همه وقلقه ، ويسلك طريقه إلى صاحبتة .

إن الصباح في هذه الصور " متأمر " مع الليل ، فكلاهما يحاول أن يزيد من الألم الشاعر ، وأشواقه القلقة ، تلك الآلام التي أثارها ذلك الخيال الزائر .

إن فالليل ، والنجوم ، والصباح عناصر مجسدة في الصور الاستعارية تزيد من كرب الشاعر ، وتنقل همومه التي تتنابه ، فضلا عن أنها تسهم في إبراز هذه الانفعالات ، ومن هنا أضحت الاستعارة كشفا نفسيا ، ووسيلة تعبيرية عن عمق وجدان الشاعر ، يستخدم في سبيلها عناصر تجتمع معا في وعاء الصورة الاستعارية على الرغم من اختلافها في الواقع المعيش .

وجدير بالذكر أن صورة الليل الثقيل الطويل المملوء بالهموم هنا تختلف في عناصر تكوينها وحركتها عن صورة الليل لدى " امرئ القيس " في أبياته التي

كشفتها فيها عن دور الاستعارة ودورانها مع معاناته وثقل همومه ، وعلى الرغم من أن المعنى واحد إلا أن لكل شاعر طريقته الخاصة في صياغة ما انطبع في مخيلته وجمال في خاطره بلقد نجح الشاعر بالتأكيد في أن يعبر عن عاطفته الإنسانية الخالدة بكل ما أمكنه من صور شعرية استعارية اسهمت مع الصور الأخرى في الارتفاع بمستوى الفن الشعري لدى " سيويد " .

أما الأعشى " ميمون بن قيس " في قصيدة له يمدح فيها " إلياس بن قبيصة " ويخاطب أعداءه ، أو بعض رعيته ممن كان يلي عليهم ، وقد كان مريضاً فجراًهم مرضه عليه ، فهو يقول لهم : إنه جدير بأن ينكل بهم إن أبل من مرضه .

حَلَفْتُ لَكُمْ عَلَى مَا قَدْ نَعَيْتُمْ : بِرَأْسِ الْعَيْنِ إِنْ نَفَضَ السَّقَامَا
لِيَلْتَمِئَنَّ بِلَادُكُمْ بِمَجْرٍ : بِثَبْرٍ بِكُلِّ بَلْعَةٍ قَتَامَا .

يَقُودُ الْمَوْتَ بِيَدِهِ إِيَّاسٌ : عَلَى جَرْدَاءٍ تَسْتَوِي الْحَرَامَا
تُبَارِي ظِلَّ مُطَرِّدٍ مُمَرَّرٍ : إِذَا مَا هَزَّ أَرْعَشَ وَاسْتَقَامَا
إِذَا مَا عَاجَزَ رَنْتَ قُؤَاهُ : رَأَى وَطْءَ الْفِرَاشِ لَهُ فَنَامَا
كَفَاهُ الْحَرْبُ إِذْ لَفَحَتْ إِيَّاسٌ : فَأَعْلَى عَنْ نَمَارِقِهِ فَقَامَا
إِذَا مَا مَارَ نَحْوَ بِلَادِ قُؤُومٍ : كَزَلَّهِمُ الْمُنْيَةُ وَالْحِمَامَا
تُرُوحُ جِيَادُهُ مِثْلَ السَّعَالِي : حَوَافِرُهُنَّ تَهْتَضُمُ السَّلَامَا
كَصَدْرِ السَّيْفِ أَخْلَصَهُ صِقَالٌ : إِذَا مَا هَزَّ مَشْهُورًا حَسَامَا (١)

فالأعشى يمدح " إلياس " ويحذر أعداءه من عاقبة بطشه وصوره الحقيقية دليل ذلك ، ولكن بجانبها الصور المجازية الاستعارية تعبّر عن الموقف بطريقتها الخاصة ، فالسقام في البيت الأول مما ينفض فكأنه الغبار أو الدرن يحول بين إلياس ونشاطه وقدرته على إخماد هذه الفتنة الموزعة من حوله ، والشاعر يحلف بأن " إلياس " لن يسكت عن هذا التمرد ، وماذا سيصنع إذن ؟ سيوقد جيشه لتأديب

هؤلاء ، والشاعر لا يترك الجيش بادئ ذي بدء مجرد قوة محاربة ، لا .. إن جيش إياس هو الموت عينه (على سبيل الاستعارة التصريحية) ، وليس هذا وحسب ، بل إن إياس سيهديه ويحركه في اتجاه الأماكن التي يريد الانتقال من أصحابها ، ذلك كله وإياس راكب فرسا جرداء يملأ جنبهيا العظميين حزام السرج ، وفي يده رمحه المستقيم (المطرد) الصلب المصقول (الممر) الذي يباري ظله للفرس التي يركبها ، وفي هذه المباراة (وهي صورة استعارية تجسد الظل وتبعث فيه الحياة) ما نشعرنا بالسرعة الشديدة للفراس وفرسه وأدوات حربه الباطشة ، إنها صورة حركية دقيقة طريفة ، أسهمت الاستعارة في بيان نقائنها ووضعتها في دائرة العقل والمخيلة .

وتزداد الصورة طرفتها عندما يخيل الشاعر اهتزازات وذنبات رمحه بصورة المرتعش مما يكشف لنا عن استقامه رمحه ، وطوله و حدته ، انها صورة الفارس المغوار ، تلك التي تتفق مع مهمته الكبرى في قياده الموت ليلقي اعداؤه حتفهم .

بعد ذلك يتحدث الشاعر عن مرض "إياس" ، قائلا : وفي الوقت الذي تبلى فيه قوة العاجز ، و يلتذ لين الفراش الناعم ، فالحرب تكفيه لكي يخف عن الوسائد ، ويقوم لمواجهة غاراتها ، إن الشاعر لا يعبر عن ضعف القوة بعبارة مجردة عن الخيال ، بل إنه يشبه القوة بحبل رثيث على سبيل الاستعارة ، ثم إن الحرب هاجت بعد سكون تشبه الناقة اللالحة التي هاجت تريد للضراب واللقاح ، وهذا مما يجسد لنا صورة الحرب اللانثة الكاسرة ، والشاعر من خلال هاتين الصورتين حريص على أن يجعل ممدوحه مستمدا قوته - بعد أن رثت - من قوة الحرب بعد أن هاجت وبدأت رحاها تدور ، الحرب بمثابة دواء له مما يجعله ينشط للقاء أعدائه ، وهكذا بدت الصور الاستعارية عنصرا مهما من عناصر التجربة الشعرية للشاعر تؤكد لها وتخرجها إلى حيز التنفيذ ، لقد نقلتنا الاستعارة بوصفها رمزا شعريا من الفيزيائي والمادي إلى النفسي والحيوي ، بحيث نقل درجة الموضوعية وتزداد درجة الرمزية بحيث غدت الاستعارة هنا تكييفيا لغويا مهما للشعور .

• ديوان الأعشى - قصيدة رقم (٢٩) - والبقعة الأرض القفر - ويهديه يرشده وممر بمعنى صلب - وإياس كنية للحرب - والنمارق جمع نمرقة بضم النون والراء وهي الوسادة الصغير يُنكأ عليها - وأعلى عن نمارقه أي نزل عنها - وتروح تعود آخر النهار - والمُعالي بكسر السين الغول - والمُكَلِّم يفتح ثم كسر الحجاره ، وصدر الشيء أعلاه - والمُطَرَّد الرمح .

وفي النهاية نقول :

الاستعارة هنا وهناك ليست حلية يتزين بها النض ، ولكنها لب وجوده وسر سحره وشاعريته ، والشاعرية كما يقول " ياكوبسون " ليست إضافة تجميلية للخطاب يزينه ، ولكنها إعادة تقويم كاملة للخطاب بكل عناصره .

إن الاستعارة بما لها من قدرة على انتهاك لقوانين العادة ينتج عنها تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيراً عنه ، أو موقفاً منه إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر ربما بديلاً عن ذلك العالم .

لقد أضحت الاستعارة الجاهلية ، قطاعاً من نفس الشاعر ، تعزز حاله وتنسجم معها ، وتلائمها ، اعتمدت على المحسوسات التي كانت حوله ، ولكنها محسوسات غير صماء ولا بكماء ، إنها محسوسات تتحدث عن وجوده ، وعن انفعاله ، ولقد كان للتجسيم كما قلنا دور في ذلك ، إذ ناظر الشعراء الجاهليون بين الطبيعة ، وحالاتهم النفسية ، فعلوا كما يفعل الشاعر الروماني الآن ، فهم يرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى ، وتتحرك ، وتشاركهم حياتهم .

نعم ، أضحت الاستعارة الجاهلية في هذا الإطار الذاتي " رمزاً " ، والرمز تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر ، والآخر خفي ، أما الظاهر فهو العالم المحسوس كما رأينا وأما الخفي فهو عالم " النفس " واللا شعور ، لذلك يفتقر الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي ، الذي يتمثل في البيئة ، والمنهل الثقافي ، وهو الموروث من الخبرات والمعلومات ، والشاعر يفتقر من هذا وذلك ما يشاء .

" وللرمز " تبعاً لذلك مفهومة ومعناه ، وهو : أن ينوب شيء عن آخر ، أو يوحي بشيء آخر ، فإذا تشابه شيان أحدهما مادي والآخر غير مادي أو كان الأول عضواً محسوساً ، وكان الثاني معنوياً عقلياً ، فإن المادي يضحى رمزاً للمعنوي . (١)

الرمز بهذا المعنى قريب من الاستعارة التصريحية التي يحذف منها المشبه أو الطرف الأول ، يقول " بيتي " ، " وما تشيت " :

" الرمز استعارة ينوب فيها الطرف الثاني عن الطرف الأول " (٢) .

١- Prescat : the Poetic Mind P 222 وراجع لويك - وولرين -

نظرية الأدب - ترجمة محيى الدين صبحي / ٩٣

٢- Beauty and Matchett : Poetry from statement to meaning 237

من هنا تصبح الاستعارة رمزا يبدعه شعور لا وضعي ، أي يبدعه شعور الشعور
، لذلك تتفتح الاستعارة على اللانهائي ، تكشف وتجبج بمفهومه وعالية على
الفهم تتزود بأجنحة الروح ، مهما حاولنا إيضاحها ، فإن فيها بقية سر تند عن
الإدراك العقلي (١) .

ويختلف " الرمز " عن الإشارة في كونه واسطة بين اللا محدود (المعنى قبل
تشكيله) والمحدود (الصورة الفنية) ومن ثم فهو يحمل على كليهما ، بمعنى أن
كلمة رمز يجب أن تستعمل بوصفها موضوعا يشير إلى آخر يترجم الأفكار
المجردة إلى لغة الصور ، كما يقول " كولردج " وعلى ذلك فالرمز فيه ما يؤهله
لأن يتطلب الانتباه إليه لذاته ، كشيء معروض (٢) .

ونعود فنقول : إن " التكرار " الذي تحدثنا عنه فيما سبق هو الذي يفتح أعيننا على
هذا الرمز (الخاص) أو الصورة التخيلية ، فإذا ما كرر الشاعر صورة معينة أو
استعارات بذاتها ، فإن تلك الصور والاستعارات تضحي رموزا خاصة به ولذلك
بات من غير المعقول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين
والتوضيح فقط ، وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبّه به إذا كثر ترددها
يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

لذلك رأينا "رينيه ويلك" ، و"اوستن وارين" يتساءلان ، هل يوجد معني يفرق فيه
"الرمز" عن الصورة والمجاز ؟ والاجابة عندهما أن الصورة يمكن استئثارها مره
على سبيل المجاز، لكنها اذا عاودت الظهور بالحاح ، كتقديم و تمثيل على السواء،
فإنها تعد رمزا، قد يصبح جزءا من منظومه رمزيه.(٣)

فعلي سبيل المثال، لقد دخلت النافه أوعيه الصورة الاستعاريه للشاعر الجاهلي، إذ
كان له فيها آيات كثيره، بحيث لم تكن مجرد انيمس، لو صديق أو أداه له، بل كانت
رمزا يستوعب حياته كلها، خيرها، وشرها، إنها رمز للاراده، والقوه، ورمز
للسلوي، بل هي رمز أيضا لقوه الموت، علي نحو ما نجد في شعر "رهير" في
حديثه عن الحرب و وكراحتها ، إذ يقول:-

١- راجع الدكتور عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية / ١١٢ .

٢- راجع نظرية الأدب / ٢٤٣ .

٣- راجع نظرية الأدب

مَتَى تَبْعُوهَا تَبْعُوهَا نَمِيمَةً : وَتَضَرَّ إِذَا ضَرَبْتُمُوهَا فَتَضَرَّ

فَتَعَرَّكُمْ عَرَكُ الرَّحَى بِثَقَالِهَا : وَتَلْقَحُ كَشَافًا ثُمَّ تَحْمِلُ فَتَنْتُمُ (١)

أَضَحَّتِ الناقه حيوانا أسطوريا يلجا إليه الشعراء في التعبير عن قوي الشر الغامضه المسلطه علي الإنسان، انها ترمز الي الدهر الذي ينفع و يضر ولولا ذلك لما استطعنا أن نفهم كثيرا عن معني قول لمريء القيس في وصف همومه التي تكالبت عليه في الليل:-

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ كَرَحَى سُدُولَةٍ : عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهَمِّ لَيْلِي

فَقَلَّتْ لَهُ لَمَّا تَمَطَّيَ بِصُلْبِهِ : وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَأَنَاءَ بِكُلِّ (٢)

وعلي هذا النحو نجد فكرة الرعي تعبر عن هذا الموت في قول زهير:

رَعَوَا حَرَعُوا مِنْ ظِلْمِنِهِمْ ثُمَّ أوردوا

غَمَارًا تَفَرَّى بِالسَّلَاحِ وَبِالدِّمِّ

فَقَضَوْا مَنَایَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ اصْدَرُوا

إِلَى كُلِّ مَسْتَوْبِلٍ مَتَوْخِمٍ (٣)

وهذا كله مما قلناه يؤكد ان العلاقة في الاستعاره بين المشبه و المشبه به علاقته مغنويه ذات هدف و مغزى ينبغي الصعي وراء الكشف عنه، وتبعا للوظيفة الذاتية للصوره الاستعاريه، فيمقتضاها اصبح الجاهليون يعبرون في شعرهم عن وحيمهم الفردي، انهم محتاجون الي انفسهم للتعبير عن الاثر النفسي الناتج من اللقاء طرفي الاستعاره قدر ما يحتاجون الي خبرتهم ومهارتهم و ودربتهم علي العملية الاستعاريه ذاتها.

(١) وتبعوها: تهبوها - وتضر من ضري الاسد اذا تهبأ للريسه - وتضرم تشتمل وتترككم تطحنكم - وتلقح: الجلد الذي يجعل تحت الرحي حين تطحن بريداتها صاحبه وتلقح كشافا: تحمل كل عام وذلك لردأ الإنتاج - وتنتم تلد تولمين. (راجع الديوان ص١٩)

(٢) السدول: السائر - وتمطي: امتد - والصلب الظهر - والكلال الصدر وناء بمعنى نهض. (راجع هذه الفكرة عند الدكتور مصطفى ناصف في درسه الادب العربي ص٢٤٩ وما بعدها.

(٣) ديوان زهير (بشرح الاعلام الشنفرى) / ٢٣
والظلمه: ما بين اللوردين او الشربتين - والفمار الماء الكثير - واصدروا رجعوا وهي ضد لوردوا - ومستوبل مستقل ومثلها متوخم اي انه كويه تمافه الايل

لذلك رأينا (ت.س.اليوت) يلج علي القول بأن الفنان أكثر بدائية كما هو أكثر تمدنا من معاصريه، فهو يحفظ حفظا سليما أطوار النمو التاريخيه للعرق الذي ينتمي اليه، ومن حيث انه يترك الاتصال حارا بينه وبين طفولته، وبينه وبين طفوله العرق، في حين انه يتقدم صعدا نحو المستقبل.(١)

لقد اتضح مفهومه هذا وهو يتحدث عن "المخيلة السمعية" بشكل خاص وعن القصور البصري لدي الشاعر، وعلي الخصوص صوره المتكرره التي تعاوده دائما والتي قد تكون لها قيمة " رمزية " ، وإن كنا لا نستطيع أن نقدرها حق قدرها لأنها تأتي لتمثل عمق الشعور الذي لا نستطيع أن نسيره ، ويوافق اليوت على بحث " كايي " و" بيديه " حول صلة الحركة الرمزية بالنفس البدائية ويلخص ذلك بقوله : " إن عقلية ما قبل المنطق مازالت باقية في الرجل المتمدن ولكنها تغدو سهلة المثال للشاعر فقط لو من خلاله (٢).

وانطلاقا من هذه التصورات تصبح الاستعارة رمزا للعواطف القوية والتأمل الأصيل بوصفها مجازا ، أو صورة متوسعة تفتح عباراتها فسحة عريضة للمخيلة ، بما فيها من تفاعل وتداخل بين أطرافها ، بحيث تغدو صور المجاز ، والاستعارة على وجه خاص غنية بالتوسع لأن مخيلة الشاعر هي المنحة الرئيسة التي يقدمها له لا شعوره مما يكشف نفسه ، أو يساعده على التعرف على نفسه ، على أساس أن المخيلة هي إحدى مكونات بنية القصيدة شأنها شأن وزن القصيدة وإيقاعها ، فما كان عالما أضحي لغة جمالية ، وموضوعا جماليا قادرا على إثارة تجربة جمالية ذات تجميمات متنوعة يجب تنوقها ، والاستمتاع بها ، بحيث إنها ترضى حساسية أجيال متعاقبة ، وتحدث صلة عاطفية مع أدب تلك الأيام ، على أساس أن البني الاستعارية الجيدة بنى دينامية تقبل التفسير والنقد والتقدير دوما بما هي تراث حضاري تخيلي يقبله كل جيل بحسب قدرته على فهم الشعر وصوره المجازية بوصفها شكلا من أشكال المعرفة له مفعوله على السامع فلاستعارة القدرة على أن

تمنح الأسماء الملائمة لما يمكن ألا يسمى بوصفها شكلا أدبيا من أشكال الرؤيا ، ترتبط بحس الأديب ونظرنه الكاشفة لعمق الأشياء ، تلك النظرة التي تتميز باختراقها الداخلي للحدود العقلية ، فتصبح الاستعارة رمزا يتأثر بحالة روحية ، لذلك فالشاعر بلجا إليها كإنسان قبل أن يكون فنانا ليبر عن صدقة وإخلاصه لفنه ، بهوية مستقلة تجعل من لغة الشعر رمزا عقليا للعواطف ، وليست تعبيراً

(١) نظرية الأدب ص ١٠٥ / ١٠٦

(٢) نظرية الأدب ص ١٠٥ / ١٠٦

مباشراً عنها ، من أجل ذلك فالاستعارة في يد الشاعر الحاذق ليست ترجمة للعاطفة بقدر ما هي تأويل لها .

هذا ، ويجدر بنا في هذا المقام أن نسوق ما رواه صاحب العمدة عن قصة " النعمان ابن المنذر " ، إذ يقول " ابن رشيق " :

ومن المشهور أن " النعمان بن المنذر " رأى شجرة ظليلة ملتفة الأغصان في مرج حسن كثير الشقائق ، وكان معجباتها ، وإليه أضيفت (شقائق النعمان) فنزل وأمر بالطعام والشراب ، فأحضر ، وجلس للذخ ، فقال له " عدي بن زيد العبادي " وكان كاتبه ، أتعرف أبيت اللحن ما نقول هذه الشجرة ؟ فقال ، وما نقول ؟ قال : نقول :

رَبِّ رَحْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا : يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ بِالماءِ الزَّلَالِ
عَطَفَ الدَّهْرُ عَلَيْهِمْ فَنُوتُوا : وَكَذَلِكَ الدَّهْرُ حَالٌ بَعْدَ حَالٍ
مَنْ رَأَانَا فليوطنْ نَفْسَهُ : إِنَّمَا الدُّنْيَا عَلَى قُرْبٍ زَوَالٍ .

ويقال : إن النعمان كان إلى ذلك العهد وثيقاً ، وإنه تنصر على يدى " عدي بن زيد " بعد هذه الموعظة وأشباهاها ، ويحيكون مع هذا قصصاً وروايات كثيرة (١)

أو ليس في هذا التشخيص (تشخيص الشجرة) بوساطة الاستعارة ما يفتح أعيننا على قيمة الرمز الاستعاري مما يؤكد أن الربط بين الشعور وملكة التشخيص أمر لا بد منه ، لأن التجربة التي يمر بها الشاعر هي ما يحاول تصويره عن طريق هذه الأدوات الفنية مما يكشف عن مخبوء نفسه وخلصه تجاربه ورؤاه ونظراته إلى الحياة والكون من حوله ، وهذا معنى ما قلناه من أن ملكة التشخيص ملكة لدى الشاعر تفرغ طاقتها في حقل تجاربه الشعورية الحادة وانفعالاته العميقة التي يستطيع من خلالها أن يتجاوز ذاته ليسقطها على الأشياء المحسوسة في عالم الواقع الخارجي ، فيشخصها ، أو يجسمها ، ويتفاعل معها ، وعلى هذا أضحت التشخيص عملية نفسية صرفاً تعطينا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة نتمثلها في المجسّدات ودلالاتها الرمزية الشعرية . لقد أضحت الاستعارة هنا رمزا لوجدان يكمن في داخلها ، ويمثل حالة باطنة في أعماقها إنها لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية صاغتها الاستعارة ، بحيث شكلت

١- العمدة (ج ١) (ط ٤) دار الجيل - سوريا - بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد / ص ٢٢٣

الوجدان في صورة يدركها العقل والنفس معا . وعلى هذا فإن عملية الإبداع الاستعاري قابلة للإدراك الحسي . وهي في الوقت ذاته معبرة عن الشعور البشري . هي تأويل جديد للواقع ولكنه تأويل يقوم على شفافية النفس وحدوسها تجاه روح الواقع . وهو يتم عبر بعض الأشكال الحسية لا من خلال وساطة الفكر وحده .

لذا فالاستعارة في صميمها كشف حقيقي أصيل يظهر لنا ملكوت العالم المرئي . إن هذا ما يمكن أن نتلقاه على أيدي كبار الشعراء والأدباء من خلال صورههم المتوسعة ، ولقد صدق " مالا رميه " عندما قال :

" الشعر يجبر نقص اللغات ، وهو لا يفعل ذلك إلا إذا قام على التجسيد " (١) .

راجع " لجون كوين " بناء لغة الشعر / ص ١٠٩

الفصل الثالث

الاستعارة في النثر الجاهلي

سبق أن تحدثنا عن الاستعارة التمثيلية (المركبة) (١) صدد بياننا أنواع الاستعارة , وفي هذا الفصل نتحدث عن الاستعارة التمثيلية الجاهلية فنا مرتبطا بمجتمعها , ونفسية قائله ووسيلة من وسائل التعرف على بعض جوانب صفاته , وقيمه , وأخلاقه , وبيئته .

وجدير بالذكر أن نشأة هذا النوع من المجاز قد اقترنت بالأساطير والحياة الدينية , والأساطير منبع مهم وأساس للمجاز , وربما كانت الصورة المجازية , عبارة عن أساطير متركزة منطوقة , وكانت الشعوب البدائية تؤمن بهذه المجازات إيمانها بالأساطير , وتعتقد أنها حدثت فعلا , يقول في ذلك الدكتور عبد المجيد عابدين :

" فقد وصف المامبيون ألتههم بصور رمزية أو طبيعية فخلعوا عليها رموزا تعبر عن مشاعرهم نحوها , وأكثر البابليون من تصوير الكوكب بالرموز الخطية واللغوية , ولا تزال آثار ذلك فيما ورثه العرب من كتب الحكمة القديمة , فصوروا الشمس بصورة امرأة قائمة على عجلة تجرها أربعة أفراس في يدها اليمنى امرأة , وفي اليسرى على صدرها مقرعة , وصوروا زحل بصورة رجل وجهه وجه غراب , ورجلاه رجل جمل قاعد على كرسي , وفي يده اليمنى عصا وفي كفه اليسرى حربة(٢)

ويقول الدكتور عابدين في موضع آخر :

إن الناطق القديم كان ينظر إلى الصور المجازية كما نظر إلى " التمثال " بصطنعها لأغراض دينية وسحرية , وإذا كنا نعد البلاغة نوعا من السحر على سبيل المجاز , فقد كان القدماء يرون ذلك حقيقة يؤمنون بها أشد الإيمان بالكلمات لم تكن مجرد علامات لا خطر لها بل كان لها قيمة سحرية هي التي تفسر قوة الرقي واللغات .

١ - عد إلى حديثنا في الفصل الخاص بأنواع الاستعارة .

٢ - الدكتور عبد المجيد عابدين / الأمثال في النثر العربي القديم / ط١ ص ١٧ .

ويوجه عام أثر الساميون استخدم لغة المجاز إلى حد استرعى أنظار جميع الباحثين قديما وحديثا , كما قدروا إلى حد كبير برهان الحكمة الذي يتجلى في التعبير المجازي عن الأفكار العويصة (١), ومن نقاد العرب من لاحظ هذه الظاهرة في كلام العرب , فمن ذلك قول " أبي هلال العسكري ":

" وأكثر كلام العرب محمول على الاستعارة وأجوده أحسنه استعارة (٢) " .

لقد ذاعت الأمثال وانتشرت بين عرب الجاهلية , ولعل من أسباب ذلك فيما أرى ميل العرب إلى القول الموجز الذي هو جل غايتهم , ونهاية أمهم , ولما كانت الاستعارة التمثيلية في قالب موجز بليغ , ولفظ محكم رصين يعطينا واسع المعاني في قليل التركيب سهل بذلك حفظها , وخف على اللسان نطقها وامتزجت بسويداء قلوبهم , ومن الأسباب أيضا أن المثل يوافق مزاجهم العقلي وهو النظر الجزئي الذي لا يحتاج فلسفة , ولا بحثا عميقا معقدا وإنما يتطلب تجربة محلية , ومما يرتبط بهذا من أسباب أن الأمثال كانت ديوانا للحوادث التي قد تكون لهم أو عليهم , وهم يستمعون لها , ويحفظون كل ما يقال فيها دون تغيير تخليدا لمأثرهم , وحفظا لحوادثهم , وأيامهم وما أيام العرب , وما كان فيها من حروب طاحنة عنا ببعيدة , فقد ضربوا بها الأمثال إحياء لها , وتذكيرا لألامها ونفانجها , فقالوا :

(أشام من اليسوس) , واليسوس جارة " جساس بن مرة " , ولها كانت الناقة التي قتل من جرائها كليب بن وائل , فقامت الحرب بين بكر وتغلب أربعين سنة , وسببها اليسوس , فسميت الحرب باسمها " (٣)

وكما جمعت تلك الاستعارات التمثيلية حوادث العرب وأيامهم جمعت كذلك صفاتهم المحمودة وأخلاقهم الفاضلة , فقد ضربوا الأمثال بسمحاء الرجال وأجوادهم لنفع الأبناء إلى كريم الخلال , ومحمود الصفات , وحضهم على التمسك بجميل الخصال , فقالوا :

١- د. عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم ط ١٧ .

٢- أبو هلال العسكري : جمهرة الأمثال ج ٢٥١ .

٣- أمثال الميداني ج ١ / رقم ٢١٢٨ .

كما نراهم يرسمون صورَه صادقه للأحمق تنم عن طبعه وخلقه وما يتسم به من صفات الحماقه التي لا تفارقه ولا تزيد معاملته الناس ولا مكابده الايام والليالي الا حماقه وجهلا، فقالوا: (تَأَطُّهُ مَدَّتْ بِمَاءٍ)، اي حماه منقته اصابها الماء فازداد فسادها، واشتد نتنتها. (١)

قال ابو عبيده: يضرب هذا للرجل يشدد موقفه وحُكمه. (٢)

وهذا شخص ساذج مغرور يتيه بفضائل نفسه دون أن يقيسها بفضائل غيره، فمثله كمثل من يجري فرسه بالمكان الخالي الذي لا سباق فيه فيُسَرَّ بما يري من سرعته دون ان يري ما عند غيره ليتبين نقصه، فيقال فيه: (كل مجر في الخلاء يُسَرُّ) (٣)

لذا ضرب في المعنى السابق، أي في الرجل تكون فيه الخلة يحمدها من نفسه ولا يشعر بما في الناس من فضائل.

وفي المكر والخلايه والمخادعه قالوا: (قَتَلَ فِي ثَرَوَاتِهِ) (٤)، وعن خلف الوعد قالوا (مَا وَعَدَهُ لَا يَبْقَى كَلْبٌ) (٥)، وقالوا: (مَا وَعَدَهُ إِلَّا وَعْدُ عُرْقُوبٍ).

و"عُرْقُوب" رجل من العماليق أتاه أخوه يسأله لاحتياجه فقال: إذا أطلعت هذه النخلة فلك طلعتها، فاتاه للعدة، فقال: دعها حتى تصير بلحاً، فلما أبلحت، قال: دعها حتى تصير رطباً، فلما أرطبت، قال: دعها حتى تصير تمراً، فلما أثمرت عمد إليها عُرْقُوب فجزها، ولم يعط أخاه شيئاً، فصارت مثلاً في الخلف بالوعد، والمماطلة، قال "الأعشى":

وَعَدْتُ وَكَانَ الْخَلْفُ مِنْكَ سَجِيَّةً

مَوَاعِدُ عُرْقُوبٍ أَخَاهُ بَيْتَرَبَ (٦)

(١) السابق ج ١/رقم ٧٧٢ - أمثال ابن سلام رقم ٢٢٢ - والنظرة: الحكمة وإذا أصابها الماء ازدادت رطوبة

(٢) أمثال الميداني ج ١/ص ١٥٢/١٥٣ - رقم ٧٧٢ - والنظرة: الحكمة وإذا أصابها الماء ازدادت رطوبة وفساداً

(٣) جمهرة الأمثال للسكري ١٢٢/٢ - وكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام ٢٧٥ وأما القلي ج ١٠٠/٢

(٤) العقد الفريد: ج ٨٩/٣

(٥) السابق ج ٩٠/٣

(٦) أمثال الميداني ج ٢/١٠٧٠ - والعقد الفريد ج ٩٠/٣

ومثله قولهم: (حَلُوبُهُ تُمَلُّ وَلَا تُصَرَّحُ) , فالحلوبة الناقة التي تحلب لأهل البيت, أو للضيف, واثملت الناقة إذا كان لبنها أكثر ثماله من لبن غيرها

"والثَّمَالَةُ" الرَّغْوَةُ , وَصَرَّحْتَ إذا كان لبنها صراحا , أي خالصا , يضرب للرجل يكثر الوعد والوعد , ويقل وفاؤه بهما (١).

وهذا رجل آخر ماكر يتخذ حال إصماره حجة في المنع , فيدعي أنه يمنع لشدة حاجته في الوقت الذي يمنع فيه حتى في حال اليسر , فمثله كمثل هذه المرأة التي خلقت شاحبة اللون , مصفرة الوجه , فإذا نفست زعمت أن صفرتها من النفاس , أو كنتك التي طبعت على الوجوم , والعبوس , فإذا أنتج لها أن تبكي زعمت للناس أن عبوسها من البكاء , فيقولون في ذلك كله :

(قَبَلَ النَّفَاسِ كُنْتُ مَصْفُرَةً , وَقَبَلَ الْبُكَاءَ كَانَ وَجْهِي عَائِسًا) (٢).

وما هي ذي صورة رجل إذا سئل عن شيء عم جوابه دائما , لا يحدد ما يقوله , فيقال فيه (أَعْرَضَ ثَوْبُ الْمَلِيسِ) (٣) بفتح الميم وكسرها .

فما يقوله من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما يضل اللابس في ثوب فضفاض .

وأصل المثل أنه إذا عرضت القِرْفَةُ (أي التهمة) , فلم يدر الرجل من يأخذ والملبس : المَكْطِيُّ , وهو المتهم , كأنه قال : ظهر ثوب المتهم , يعني ما هو فيه واشتمل عليه من التهمة , وهذا قريب من قولهم (أَعْرَضَتِ الْقِرْفَةُ) , وذلك إذا قيل لك من تتهم ؟ , فنقول : بنى فلان , للقبيلة بأسرها , وهذا من قولهم : " أَعْرَضْتُ الشَّيْءَ " جعلته عريضا (٤) .

ومما يضرب مثلا في الأمر الظاهر المشهور في "الجاهلية" قولهم : " إن يبغ عليك قَوْمُكَ لَا يَبِغِ الْقَمَرُ " , والأصل فيه كما قال المفضل بن محمد : " أنه بلغنا أن بني ثعلبة ابن سعد بن ضبه في " الجاهلية " تراهنوا على الشمس والقمر ليلة أربع عشرة من الشهر فقالت طائفة : تطلع الشمس والقمر يرى , وقالت أخرى : يغيب القمر قبل طلوع الشمس فتراضوا برجل جعلوه حكما , فقال واحد منهم : إن قومي .

١- أمثال الميداني / ج ١ / ١١٢٠ والرغوة مثقلة الراء

٢- جمهرة الأمثال للمسكري / ج ٢ / ١٢٢ - وأمثال ابن سلام / ١٠١٥ / ١٠١٦ .

٣- أمثال الميداني / ج ٢ / رقم ٢٤٤٩ ص ٢٠ .

٤- السابق .

يبغون على , فقال الحكم : " إن يبغ عليك قومك لا يبغ القمر " (١).

ولمن يظهر خلاف ما يبطن قالوا (عَيْنَكَ عِبْرِي وَالْفَوَادُ فِي يَدٍ) (٢) وَالْدَدُّ , وَالْدَدُّ , وَالْدَّاءُ , اللَّعِبُ وَاللَّهُو .

ولمن يهجر صاحبه , قالوا (تَرَكَ الظُّبْيُ ظِلَّهُ) (٣) , الظِّل ههنا الكُنَاسُ الذي يستظل به الظبي في شدة الحر , فيأتيه الصائد فيثيره , فلا يعود إليه .

ولمن سبق المتقدم , وكان متأخرا , قالوا (صَارَ الزَّجُّ قَدَامَ السَّنَانِ) (٤) - وَالزَّجُّ بالضم , الحديد التي في أسفل الرمح .

ولمن يوقع نفسه في هلكة بسبب حماقته , وجهله , يقولون (حَتَفَهَا تَحْمِلُ ضَانٌ بِأُظْلَافِهَا) , وأصله أن رجلا قد وجد شاة , ولم يكن معه ما يذبحها به , فضربت بأظلافها الأرض فوجد سكيناً فذبحها به (٥).

وقولهم في الذليل يستعين بأذل منه : (مَثَقَلَّ اسْتَعَانَ بِذَقْنِهِ) (٦). وأصله البعير يحمل عليه الحمل الثقيل فلا يقدر على النهوض به فيعتمد على الأرض بذقنه , فلا يكون له في ذلك راحة , لذا يضرب للرجل إذا تكلف أمراً أو نزل به أمر يغلظ عليه , فيضعف فيه , فيستعين عليه بمن هو أضعف وأعجز .

وقولهم لمن يوزر الشيء عن وقت الحاجة إليه : " لَا عِطْرَ بَعْدَ عَرُوسٍ " (٧) والمثل يحمل في فحواه التندر والتهكم كما نرى .

-
- ١- ابن الأثير : المثل السائر / ج ١ / ص ٦٢ .
 - ٢- مجمع الأمثال للميداني / ج ٢ / رقم ٢٥٨٧ .
 - ٣- السابق / ج ١ / ٦٠٩ .
 - ٤- أمثال الميداني / ج ١ / رقم ٢١٣١ .
 - ٥- أمثال الميداني / ج ١ / رقم ١٠٢١ .
 - ٦- العقد الفريد / ج ٣ / ٩٧ , وفي مجالس العلماء لأبي القاسم عبد الرحمن اسحق الزجاجي / تحقيق أ. عبد السلام هارون - ط الخاتجي / ١٩٨٣ .
 - ٧- الأبيشي : المستطرف في كل فن مستظرف / ٢٩ - والعقد الفريد / ج ٣ / ١١٨ - والفاخر / ٢١١ .

وقولهم للمتكافئين في الدماء والمكر (النَّعْ يَقَرَّعُ بَعْضُهُ بَعْضًا) (١).

ومن الواضح الجلي أن مادة هذا الخيال الاستعاري في هذه الصور مستمدة من الحياة العربية من الحيوان , والنبات , والحوادث , المشاهد ووسائل العيش التي ألفها العرب في بيئاتها , وقد تزداد هذه الملاحظة , إذا أضفنا لما سبق قولهم :

" بَاتَ بَلِيلُهُ أَنْقَدَ " (٢) فهنا شخص أهمه أمر فقضى ليله ساهرا بقلب فكره ويدافع هواجسه , فهو لا ينام الليل كالقنفذ (أنقذ) . ويضرب لمن سهر ليله أجمع .

وقولهم : (بَالٌ جَمَارٌ فَاسْتَبَالَ أَحْمَرَةً) , وفي هذه الصورة قوم تعاونوا على أمر بالرغم منهم , فقد دفعتهم الظروف أو التقاليد إلى المعونة دفعا فكان عملهم كحمار يبول فيستدعى عمله الكريه هذا سائر الأحمرة أن تبول (٣) .

وقولهم (عَلَىٰ هَذَا دَارُ الْقَمَقَمِ) , وهذه الصورة تستمد خيالها من عقيدة خرافية شعبية هي خرافة القمقم , وهي حيلة كان يعملها العرافون والكهان إذا سرق شيء جاءوا بقمقم , واحتالوا حتى دار , وإذا دار انتهى الأمر , وعرفوا السارق , وانكشف السر (٤) .

وقولهم في الرجل مهين القدر , صغير الشأن , يتناول على آخر عظيم شريف يجتهد في أن يؤثر فيه فلا يقدر عليه , فهو يشبه (حَكِيكَةً تَقْرَمُ جِلْدًا أَمْلَمًا) (٥) , أي عته صغيرة حقيرة تأكل جلدا ناعما فلا تؤثر فيه كثيرا , ولا تنال منه إلا القليل .

-
- ١- أمثال الميداني / ج ٢- وكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم / رقم ١٠٦٩ .
والنَّعْ من شجر الجبل ومن أكرم العبدان , ولذلك تتخذ منه القيسى لصلابته
 - ٢- أمثال الميداني ج ١ / رقم ٤٧١ (وأنقذ : التفتد معرفة لا تسخه الألف واللام) .
 - ٣- أمثال الميداني ج ١ / رقم ٤٧٦ .
 - ٤- جمهرة الأمثال ج ٢ / ٦٨ , ٦٩ .
 - ٥- أمثال الميداني ج ٢ / رقم ٢٤٩٤ .

قال "المخبل" :

فَبِإِنْ تَشْهَدُونَا عَلَى لَوْمِكُمْ : فَقَدْ تَقَرَّمُ الْعَثَّ مُلْسَ الْأَدَمِ (١).

يضرب عند احتقار الرجل ، واحتقار كلامه " بوصفه مثلاً شعرياً " .

وهذا رجل يعيش (بَيْنَ حَائِظٍ وَفَائِظٍ) ، فهو قلق منحوس الطالع ، شاء أن يصيبه الدهر بشتى الكوارث ، فهو لَا يَنْصَرِفُ مِنْ مَكْرُوهِ إِلَّا إِلَى مِثْلِهِ ، " وأصله في الأرنب " ، وذلك أن كل شيء يطمع فيه حتى الغراب " (٢) .

ونسلم قولهم (دَبَّ قَمْلُهُ) (٣) ، فإذا بهذه اللمحة الخفية كشف أمام أعيننا عن مشهد غنى هبطت عليه الثروة ، بعد شدة فقر ، فإذا به يزداد بسطة في الجسم ، وينهدل ، ويتزهل ، وإذا بالخير الكثير يحيط به من كل مكان ، وإذا بداره تفص بالذاهبين ، والأببين من الأهل والزواد ، يضرب للإنسان إذا سمن وحسن حاله .

وقولهم : (لَطَمَهُ لَطَمَ الْمُنْتَقِشِ) (٤) ، يريدون أنه لطمه مرات كما يصنع البعير إذا شاكته الشوكة ، ولا يزال يضرب الأرض بيده يروم انتقاشها ، وفي لفظ المنتقش بمفرده صورة موحية كاملة تترقى في خلالها حركات متتابعة .

وإني لأرى رأي الدكتور عبد المجيد عابدين في أن كل صورة من الصور الأربع الأخيرة تدخل في عنصر التتابع الزمني من خلال حركات الحوادث والمواقف ، وفي كل صورة منها لفظ يعين على هذا الترقى الزمني ، كالديبب والمجئ ، والحذف ، والقرم ،

-
- ١- مجمع الأمثال للميداني / ج ٢ / ص ٢٩ .
 - ٢- جمهرة الأمثال / ١ / ١٥٠ - وكتب الأمثال لأبي عبيد بن سلام رقم ٨٤٢ : الْعَثَّ : بالعصا - بالحاء غير المجمعة - والْحَنَفَ : (بالحاء) بالحصى والْقَنَفَ ، بالحجارة وما أشبه ذلك .
 - ٣- أمثال الميداني ج ١ / رقم ١٤٠٣ .
 - ٤- أمثال الميداني ج ٢ / رقم ٣٢٨٧ .

، فهذه بمثابة خطوط توضح ملامح الصورة ، فثبتت فيها حركات مناسبة متتابعة (١)

ومن الأمثال ما يصور حركات قصيرة خاطفة يدور فيها الزمن في نقطة معينة ، ويخطو خطوة واحدة ، فمن ذلك قولهم : (بَرِحَ الْخَفَاءُ) اي زال (٢) ، وقولهم : فَارَقَهُ فِرَاقًا كَصَدْعِ الزَّجَاجَةِ (٣).

ففي المثل الأول تعبير عن زوال السر ووضوح الأمر ، واكتشاف المخبوء ، وفي الثاني تجسيم لمعنى الفراق الذي لا اجتماع بعده فهو كصدع الزجاج لا يجبر ، ولا يلتئم .

وجدير بالذكر أن مادة الخيال التي صيغت منها هذه الاستعارات لا يمكن أن تقاس بمقاييس أنواقنا المتحضرة ، لأننا إذا فعلنا ذلك ربما لا تروق في بعض الأحيان ، لأن كثيرا من عناصر هذه المادة يفقر إلى صقل وتهذيب ، فمن الناحية الاجتماعية والخلقية قد ترفض أنواقنا هذه العناصر لما فيها من إفحاش أو خسونة أو بعد عن مألوف الحياة ، كقولهم :

(جَاءَ كَخَاصِي الْعَيْرِ) ، " وَدَبَّ قَمْلُهُ " ، " وَبَالَ جَمَارٌ فَاسْتَبَالَ أَحْمَرُهُ " ، ومع هذا فإن الصور المجازية في حد ذاتها مقبولة لا غبار عليها ، لأن أية محاولة للوصول إلى الاستجابة العاطفية ، والتذوق الجمالي لا يمكن تحقيق جدواها إلا بعد أن نضع النص في بيئته وعصره ، ونربطه بأحوال قومه المادية والفكرية ، والنفسية بما هو صدي لتجارب معينة محددة في مكانهم وزمانهم ، والمرتبطة بحدود المرحلة التطورية المعينة التي بلغوها في حياتهم الاجتماعية والحضارية ، " وعلى هذا ينبغي أن نفرق في حكمنا على هذه الصور بين الجانب الاجتماعي والجانب الفني " (٤) .

هذا ونحن لا نستطيع في دقة تامة أن نميز بين ما هو بدوي ، وما هو حضري من هذه الأمثال ، إذا إنها شاعت ، وانتشرت على مر السنين على السنة هؤلاء وأولئك ، وأخص ما أتصل بالحيوانات ، واتخذ مادته منها ، وأول ما يتبادر إلى الذهن في هذا الصدد ، الأبل .

١- أمثال الميداني ج ٢ رقم ٣٢٨٧ .

٢- السابق ج ١ / رقم ٤٦٠ / ص ٩٥ .

٣- السابق ج ٢ / ٢٧٨٤ .

٤- أنظر الأمثال في النثر العربي القديم للدكتور عبد المجيد عابدين ط ١ / ١١٢ .

والخيل ، والمعزى ، والكلاب وغيرها ، وأكثر هذه الحيوانات وأولها ورودا على المستنقعات فى الأمثال " الجمل " إذ عرفه أهل الحضرة ، وأهل البادية ، وأدركوا جميعا أهميته ومزاياه ، واستوحوا منه معنى كثيرة هى خلاصة تجاربهم ، ولذلك نراهم يقولون فىمن تزدريه فأخلف ظنك : " إنها الإبل بسلامتها " (١)

ولمن لا يوجد عنده خير يستعار له قولهم (ما فى منامها هَنَاقَة) ، أى " شحم ، وسمن " (٢)

ولمن آمن وبقيت منه بقية يصح أن يقول عليها (نَبَّ وَلاَ تَقَطَّعُ الدَّوَيَّة) (٣)

واللرجل يفرط مرة فى الخير ، ومرة فى الشر ، فيبلغ فى الأمرين غايته : (إما خَبَّتْ ، وإما بركت) (٤)

ولمن يجمع بين شينين مكروهين : (إِنَّكَ لَتَحْدُو بِجَمَلٍ ثَقَل ، وَتَخْطَى إِلَى زَلَقِ المراتب) (٥)

ولمن أصاب مرة ، وأخطأ مرة (شُخِبَ فى الإثاء وشُخِبَ فى الأرض) (٦)

وللملهموف يغاث بقضاء حاجته ، يقولون (أَرُغُوا لَهَا حُورًا مَا تَكْرَرُ) ، فالناقة إذا سمعت رُغَاءَ حُورِها سكنت وهذات (٧)

١- أمثال الميدانى / ج ١ / ٢٥٠

٢- أمثال الميدانى ج ٢ / ٣٨١٩ / ص ٢٧٤

٣- السابق ج ٢ / ٤٢٠٣ (والدوية) بتشديد الدال والواو والياء هى الغلاة تدوى فيها الرياح

٤- السابق ج ١ / ص ٢٢٧

٥- السابق ج ١ / ص ٢٦٧ (ويقال : جمل ثَقَل إذا كان بطينا -- والمكثف لثَقْل بفتح اللزاي واللام هو اللَحْض المبتل بالماء)

٦- للعبد للفريد لابن عبد ربه : ج ٣ / ٨١

٧- أمثال الميدانى / ج ١ / ١٥٤٨ ص ٢٩٢

والرجل يطلب إليك الحاجة فترة، ثم يعاود طلبه، يقولون:

أَرَحْتَ مُشَافِرَهَا لِلْحَسَنِ وَالْحَلْبِ (١)

ولمن ترك وشأنه، لا يمنع من شيء، قالوا: حَبْلُكَ عَلَى غَارِبِكَ.

قال الأصمعي: معناه امرك إليك اعلمي ما شئت، والغارب أعلى السنام فإذا أهمل البعير جعل حبله على سنامه، وترك يذهب حيث يشاء، وكان أهل الجاهلية يطلقون نساءهم بهذه الكلمة، قال "النمر بن تولب":-

فَلَمَّا عَصَيْتِ الْعَاذِلِينَ وَلَمْ أُطِيعْ : مَقَالَتَهُمُ الْقَوَا عَلَى غَارِبِي حَبْلِي (٢)

ولضيق الصدر، أو للبخل المتعثر، قالوا: فُلَانٌ ضَيِّقُ الْعَطَنِ، وأصل العطن: الموضع الذي تبرك فيه الإبل حول الماء، إذا شربت، فإذا كان الرجل كثير المال عزيزا، كان عطنه واسعا، وإذا كان المال قليلا أو ذليلا، كان عطنه ضيقا.

وقال بعضهم: العطنُ هنا، الموضع الذي يجتمع إليه فيه، فإذا كان سخيا كريما كان رحبا واسعا لكثرة قاصديه، وإذا كان بخيلا قل من يجينه وضاق موضعه، لذا قال "الأعشى":

طَوِيلُ النَّجَادِ رُهَيْبُ الْعِمَا : دَسْهَلُ الْمَبَاءَةِ رَحْبُ الْعَطَنِ.

وقال زهير:

وَحَبْسُهُ نَفْسَهُ فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ : يَكْرَهُهَا الْجَبْنَاءُ الضَّاقَةُ الْعَطَنِ. (٣)

(١) أمثال الميداني ج ١/ ١٥٥٠

(٢) أبو طالب المفضل بن سلمة بن عاصم (٢٩١ هـ) / الفخر - تحقيق عبد العظيم الطحاوي - مراجعة محمد

علي النجار - ط الهيئة العامة (مصر) ص ٢٦

(٣) الفخر لأبي طالب المفضل/ص ٣١٠

ولمن يغنيك ظاهرة عن سؤال الباطن , يقال له :

(أَرَأَيْكَ بِشْرٌ مَا أَحَارَ مَشْفَرٌ) , وأصله للبعير , فأنت عندما ترى جسمه وبشرته يغنيك ذلك عن السؤال عن أكله .

كما يضرب للرجل ترى له حالا حسنة أو سيئة .

وأحار بمعنى ردّ , ورجع , وهو كناية عن الأكل , يعني ما ورد مشفرا إلى بطونها مما أكل , وأحارت الغصة إذ انحدرت إلى الجوف , وأحارها صاحبها , أي حدرها . (١)

وتقول العرب : " جَرِي المُنْكِيَاتِ غِلَابٌ " وهو "لقيس بن زهير العبسي" , وأصله للخيل , (٢) ويضرب لمن يوصف بالتبريز على أقرانه في حلبة الفضل .

وللرجل يكثر الوعيد والوعد , ويقل وفاؤه بهما : (حَلُوبَةٌ تَحُلُّ وَلَا تُصَرِّحُ) (٣).

ولكننا لم نجد حيوانا صحراويا يكاد يميز الطبقات الدنيا من الأعراب فيما ذهب إليه الدكتور عبد المجيد عابدين , مثل حيوان " الصَّيْبُ " , وقد عير أهل الحضر أهل البادية به , وسخر أهل المدينة من الأعراب , لأنهم من أكلة الضياب , وقد أورد الجاحظ عددا من الأمثال التي تتحدث عن الضيبي , أو تستمد صورها البيانية منه , وذلك في كتابه

(الحيوان) (٤) , صدد حديثه الطول عن الضب وأخباره العجيبة , وكذلك نالت صور " الضب " , وأحواله النصيب الأوفى من الأمثال الدالة على أحوال الناس , ونفوسهم فنراهم يقولون :

-
- ١- في مجمع الأمثال للميداني / ٣٠٢/٢ - ومشكل القرآن لأبن قتيبة / ص ٩٢ .
 - ٢- جمهرة الأمثال / ٨٧ - مجمع الأمثال / ١٦٦ / ١ - وتأويل مشكل القرآن / ٩٠ جاء في اللسان (المذابي من الخيل التي أتى عليها بعد قروحها سنة أو سنتين .
 - ٣- أمثال الميداني / ج ١ / ١١٢٠ .
 - ٤- الحيوان ج ٤ / ٢٧ / ٢٨ , ج ٤٥ / ٧ / ١٨٤ .

(أَوَّلُ مَا أَطْلَعَ ضَبُّ ذَنْبِهِ) (١).

ويضرب للرجل يصنع الخير , ولم يكن صنعه من قبل .

ويقولون لمن لا يدرك ما عنده : (إِنَّهُ لَضَبٌّ كَلْدَةٌ لَا يَدْرِكُ حَفْرًا , وَلَا يُوْخِذُ مَذْنَبًا) (٢).

ويقولون لمن يتعرض للهلكة بسبب منه : (كُلُّ ضَبٍّ عِنْدَهُ مِرْقَتُهُ) , لأن الضب قليل الهداية , فلا يتخذ حجره إلا عند حجر يكون علامة له , فمن قصده , فالحجر الذي يرمى به الضب يكون بالقرب منه (٣) .

كما قالوا : الضب لا يلقى سناً أبداً حتى الموت , فهو طويل العمر , وإذا هرم اكتفى باليسير , وربما تبلغ ببرد الهواء , وعاش بالنسيم كالأفمى , لذا قالت العرب : " أَرَوَى مِنْ ضَبِّ " (٤) , لأنه عندهم لا يحتاج إلى شرب ماء , وعلى هذا يضرب المثل مستعاراً للمكتفي بذاته .

ويقال في العاق : (أَعْقُ مِنْ ضَبٍّ) , وذلك أن الضب إذا جاع أكل حشله , (٥) . أي ولده .

كما قالوا : " فِي صَدْرِهِ ضَبٌّ " أي جَدٌّ , يضرب للحاقد الخبث .

ولذلك قال " خَدَّاشُ بْنُ زُهَيْرٍ " :

فَبِإِنْ سَمِعْتُمْ بِجَيْشٍ مَسَالِكِ مَرْفَاً

أَوْ بَطْنٍ مَرْفَاً خَفُّوا الْجَرَسَ وَانْكَنَّمُوا

-
- ١- أمثال الميداني ج/١ / ٣٠٤ .
 - ٢- السابق ج/١ رقم ٣١٢ ص ٦٣ - وَالْكَلْدَةُ : المكان الصلب الذي لا يعمل فيه الوَحْفَارُ - وَلَا يُوْخِذُ مَذْنَبًا أي ولا يؤخذ من قبل كذبه .
 - ٣- السابق ج/١ / ٢٩٩ .
 - ٤- السابق
 - ٥- السابق - وَالْحِشْلُ ولد الضب حين يخرج من بيضه وَالْجَمْعُ أَسْهَالٌ وَحَسُولٌ .

ثم ارجعوا فَأَكْبُوا في بيوتهم

كَمَا أَكَّبَ عَلَى ذِي بَطْنِهِ الْهَرَمَ (١)

ويقولون للرجل يلقي مثله في العلم والدهاء : " إِنْ تَكَّ صَبَّأَ فَبَنِي حِسْلَهُ " (٢)

ومن أمثالهم أيضا , قولهم : " لَأَنَا أَحْذَرُ مِنْ صَبَّ حَرَشَتِهِ " (٣) .

وحرشته بمعنى صدته , بضرب للخبير المحنك , وهذا قولهم في رواية الأمازي في رواية " الميداني : " أَتَعْلِمُنِي بِصَبِّ أَنَا حَرَشَتُهُ "

ولما كانت العقارب مسالمة للضباب , فقد اجتمعا في جحر واحد كما تألف الخنافس العقارب , يقول " أبو حنيفة العكلي " :

وَأَفْطَنُ مِنْ صَبِّ إِذَا خَافَ حَارِشًا

أَعَدَّ لَهُ عِنْدَ التَّلَمُّسِ عَقْرِبًا (٤)

وهذا مثل يضرب للذكي يفطن للمدارة ويتلمس سبل النجاة .

ومن أمثالهم ما يتصل " بالكلب " , إذ إنهم ضربوا به المثل في قولهم :
" مَسَقَّنْ كَلْبَكَ يَا كَلْبُكَ " , وذلك في حال من يعرض نفسه للهلكة بسبب إحسانه , وأول ما قبل في ذلك لرجل من " طعْمُ " , وكان له كلب , وكان يسقيه اللبن , ويطعمه اللحم ,

١- الحيوان للجاحظ ج/١٥/٦ - وكتب المعاني لابن قتيبة ج ٣ / ٦٤٢ / ٦٤٨ (وذو بطنه يعني ولده).

٢- أمثال الميداني ج/١/٩١ .

٣- الأمازي ج/١/١٤ .

٤- جمهرة الأمثال ١/ ٢٩١ - مجمع الأمثال للميداني ١/ ١٧٥ , وديوان المعاني لابن قتيبة ج/١/ ٦٤٦)

والحارش هو الصائد .

ويسمونه , يرجو أن يصيب به خيرا , أو يحرسه , أو يصيد به , فاتاه ذات يوم , وهو جائع , فوثب عليه الكلب فأكله , فذهب القول مثلا , وفي ذلك يقول " عوف بن الأحوص " الشاعر الجاهلي :

أَرَانِي وَقَيْسًا كَالْمَسْمَنِ كَلْبُهُ : فَخَدَشَهُ أَنْيَابُهُ وَأَظْفَرُهُ (١)

وقال " مالك بن أسماء " :

هُمْ سَمَنُوا كَلْبًا لِيَأْكُلَ بَعْضُهُمْ : وَلَوْ قَطُّوا بِالْحَزَمِ مَا سَمَنُوا كَلْبًا (٢).

ومنها قولهم : (جَوَّعَ كَلْبِكَ يَتَّبِعُكَ) (٣) , ويروى (اجْعَ كلبك) قال المنفلذ : أول من قال ذلك ملك من ملوك حمير , كان عنيفا على أهل مملكته وقد تعدد إجاعتهم , والقسوة عليهم ليطيعوه ويتبعوه .

وكلا المثلين يضربان في معاشرة اللئام , وما ينبغي أن يعاملوا به .

ومنها ما يتصل بالطير " والقنابر " , إذ قالوا (خَلَا لَكَ الْجَوُّ فَبَيْضِي وَاصْفُرِي) وأول من قال ذلك " طرفة بن العبد " , إذ كان له فخيخ قد نصبه للقنابر في أثناء سفر له , وبقي عامة يومه لم يصد منها شيئا , فعاد وقد رأى القنابر يلقطن الحب , فقال :

يَا لَكَ مِنْ قَنْبَرَةٍ بِمَعْمَرٍ : خَلَا لَكَ الْجَوُّ فَبَيْضِي وَاصْفُرِي .

وَنَقَرِي مَا شِئْتِ أَنْ تَنْقَرِي : قَدْ رَحَلَ الصَّيَادُ عَنْكَ فَابْشِيرِي

وَرَفَعَ الْفَخَّ فَمَاذَا تَحْكُرِي : لَا بَدَّ مِنْ صَيْدِكَ يَوْمًا فَاصْبِرِي (٤) .

ويضرب للحاجة يتمكّن منها صاحبها .

١ - الفاخر / ٧٠ / ٧١ .

٢ - السابق / ٧٠ .

٣ - أمثال الميداني / ص ١٦٥ رقم ٨٦٨ .

٤ - أمثال الميداني / ج ١ رقم ١٢٦٨ ص ٢٢٩ .

وهناك أيضا من أمثالهم ما يتصل " بالصَّبْع " , فيقولون للشئ يتعامله الناس : (ما يخفى هذا على الصَّبْع) , وقالوا للسنة المجيدة التي تأكل المال (الصَّبْع) , لأن الصبغ إذا وقعت في الغنم كانت شديدة العيث , أى الإفساد (١).

ومن أمثالهم ما يتصل " بالفُرَاد " , إذ قالوا فيمن يحسن الخداع , والحيلة : " إنه لَيُفَرِّدُ فُلَانًا " , أى يحتال له , بخدعه , حتى يتمكن منه , وأصله أن يجئ الرجل بالخطام إلى البعير الصعب , وقد ستره عنه لنلا يمتنع , ثم ينتزع منه فُرَادًا , حتى يستأنس البعير , ويدلى إليه رأسه , فيرمي بالخطام في عنقه. (٢)

وفيه يقول " الحطينة ":-

لَعَمْرُكَ مَا قُرَادُ بَنِي كَلْبٍ : إِذَا نَزَعَ الْقُرَادُ بِمُسْتَطَاعِ (٣)

أى أنهم لا يخدعون , ويستعار البيت لمن لا يندفع , ولا تنطلي عليه حيلة المحتال.

ومنها ما يتصل " بالظباء " , فقالوا : " تَرَكَ الظَّنَى ظُلَّهُ " والظل ههنا , الكتاس الذي يستظل به من شدة الحر , فيأتيه الصائد فيثيره فلا يعود إليه , فيقال : " تَرَكَ الظَّنَى ظُلَّهُ " ويضرب لمن نفر من شيء فتركه تركا لا يعود إليه , أو يضرب في هجر الرجل صاحبه (٤).

هذا , وهناك طائفة من الاستعارات التمثيلية , ارتبطت " بأهل الزراعة والتجارة " , الذين اقتنوا الثروات , وامتلات ديارهم بالمصارف , والمراعي , والنخيل , وتبع ذلك نوع من السلوك يميزهم , فأملت نفوسهم بما زخرت به هذه الحياة . تلك اليبينات بجوانبها الاقتصادية , والسلوكية لا بد أن تتجلي في تلك الأمثال الحجازية النابعة من صميمها .

(١) أمثال الميداني/ج٢/رقم ٢٩٨٤ - وجمهره الأمثال للسكري ٢٧٥/١

(٢) مجمع الأمثال للميداني/ج١/ص ٢٧/ رقم ٩٦

(٣) السابق/ص ٢٧

(٤) أمثال الميداني/يرقم ٦٠٩/ص ١٢١

فقالوا: (التَّمْرَةُ فِي الْبَنَرِ وَ عَلِي ظَهَرَ الْجَمَلُ) , يريدون من عمل عملا, كان له مرجوعه, وأصله, أَنْ مَنَادِيَا كَانَ يَقُومُ فِي الْجَاهِلِيَّةِ عَلَى أَطْمٍ مِنْ أَطَامِ الْمَدِينَةِ فَيَنَادِي (التمر في البئر) , أَي أَكْثَرُوا مِنْ سَقِي نَحْنُكُمْ, فَإِنْ مِنْ سَقِي وَجَدَ عَاقِبَةً سَقِيهِ فِي ثَمَرِهِ. (١)

وقالوا : (التَّمْرَةُ إِلَى التَّمْرَةِ تَمَرٌ) , وَ (الذُّؤْدُ إِلَى الذُّؤْدِ إِبِلٌ) , وَيُضْرَبُ كِلَاهُمَا فِي الْحَثِّ عَلَى الْاِقْتِسَادِ وَاسْتِصْلَاحِ الْمَالِ, ضَمُّ الْاِحَادِ حَتَّى يَحْصَلَ الْجَمْعُ, وَهَذَا مِنْ قَوْلِ " أَحِبُّهُ بَنُ الْجَلَّاحِ " سِيدُ يَثْرِبُ, وَنَظَرْنَا أَنَّهُ دَخَلَ حَانِطًا لَهُ فَرَأَى ثَمْرَةً سَاقِطَةً فَتَنَاولَهَا فَعَوِثَ فِي ذَلِكَ , فَقَالَ هَذَا الْقَوْلُ وَالتَّقْدِيرُ الثَّمْرَةُ مَضْمُومَةٌ إِلَى الثَّمْرَةِ تَمَرٌ , يَرِيدُ أَنْ ضَمَّ الْاِحَادَ مُؤَدِّي إِلَى الْجَمْعِ, وَنَظَرْنَا أَنَّ الثَّمَرَ جَنْسٌ يَدُلُّ عَلَى الْكَثْرَةِ (٢) .

ولعلنا نرى في هذا المثل ما يدلنا على نوع الحياة الاقتصادية التي كان يحياها العرب , والتي اتسمت بوجه عام بالفقر الذي يرجع إلى قسوة البيئة , وجفافها .

وقالوا : (أَصَابَ تَمْرَةَ الْغُرَابِ) , وَيُضْرَبُ الْمَثَلُ لِمَنْ يَظْفَرُ بِالشَّيْءِ الْغَرِيبِ , لِأَنَّ الْغُرَابَ يَخْتَارُ أَجْوَدَ الثَّمَرِ (٣).

وقالوا (أَفْرَى مِنْ حَاسِيِ الذَّهَبِ) , وَهُوَ عَبْدُ اللَّهِ بْنُ جَدْعَانَ النَّيْمِي سِيدُ مَكَّةَ فِي الْجَاهِلِيَّةِ , وَكَانَ يَشْرِبُ فِي إِثْنَاءِ مِنَ الذَّهَبِ (٤)

وقال " أَحِبُّهُ بَنُ الْجَلَّاحِ " الْأَوْسِيُّ سِيدُ يَثْرِبُ : (إِنْ الْبَيْعَ مَرَّتَخَصَّ وَغَالِ) (٥) وَيُضْرَبُ الْمَثَلُ لِمَنْ مَلَكَ خِيَارَهُ وَاخْتِيَارَهُ .

- (١) أمثال الميداني ج ١ / ص ٦٨٤
(٢) أمثال الميداني ج ١ / ص ٦٨٣ - وَقُضِلَ الْمَثَلُ فِي شَرْحِ كِتَابِ الْأَمْثَالِ ص ٢٨٢ وَ " ابْنُ الْجَلَّاحِ " هُوَ الْقَتْلُ : اسْتَغْنَى أَوْمَتْ وَلَا يَفْرُزُكَ نَوْتَنِيْب : مِنْ ابْنِ عَمٍّ , لَا عَمَّ وَلَا خَالَ
إِنِّي أَقِيمُ عَلَى الزُّوْرَاءِ أَعْمُرُهَا : إِنْ الْحَبِيبَ إِلَى الْاِخْوَانِ نَو الْمَلِ
كَلَّ النَّدَاءُ إِذَا نَادَيْتُ بِخَلْقِي : الْاِذْنَانِي إِذَا نَادَيْتُ بِأَمَلِي
(٣) أمثال الميداني ج ١ / ص ٦١٢٣ / ٤٠٤ (رَاجِعْ كِتَابِ الْأَمْثَالِ لِأَبِي عُبَيْدِ الْقَاسِمِ بْنِ سَلَامٍ رَقْم ٥٤٧/٥٤٦ مَعَ الْهَلْمَشِ) .
(٤) أمثال الميداني ج ٢ / ص ٢٩٦٣ وَالصَّكْرِي جُمُورَةُ الْأَمْثَالِ ١٢٩ / ٢ .
(٥) أمثال الميداني ج ١ / رَقْم ٤٣ وَالْفَاخِرُ لِأَبِي طَالِبِ الْمُفَضَّلِ ص ١٦٢ .

وقالت العرب : " أَقْرَشَ مِنَ الْمَجْبَرِينَ " وهم , هاشم , وعبد شمس , ونوفل , والمطلب بنو عبد مناف سادوا بعد أبيهم , فجبر الله بهم قريشا , أي لم يسقط لهم نجم , فسموا " المجبرين " (١).

كما قالت : " أَقْرَى مِنْ زَادِ الرِّكَبِ " , زعم ابن الأعرابي أن هذا المثل من أمثال قريش , ضربوه لثلاثة من أجوادهم , مسافرين أبي عمرو بن أمية , وأبي أمية بن المغيرة , والأسود بن المطلب بن أسد بن عبد العزي , سموا زاد الركب لأنهم كانوا إذا سافروا مع قوم لم يتزودوا معهم (٢).

ويضرب المثل لمن يكفي الناس أمورهم , ويفنيهم عن حاجتهم أيا كانت .

كما قالت : (أَتَجَرَّ مِنْ عَقْرَبٍ) , ويقال أيضا : أَمَطَّلَ مِنْ عَقْرَبٍ (وهذا مثل من أمثال المدينة – وعقرب اسم تاجر من تجارها , وكان أكثر من هناك تجارة وأشدهم تسويفا ومطلا , حتى ضربوا بمطله المثل (٣) .

كما قالت : (أَوَّلُ الصَّيْدِ قَرَعٌ) – والقرع أول ولد تنتجه الناقة , كانوا يذبحونه لألهتهم يتبركون بذلك .

قال أبو عمرو : يضرب المثل عند أول ما يرى من خير في زرع , أو ضرع وفي جميع المنافع (٤) .

كما قالت : " الذَّوْدُ إِلَى الذَّوْدِ إِبِلٌ " , قال ابن الأعرابي الذود لا يوجد وقد يجمع أنوادا , وهو اسم مؤنث يقع على قليل الإبل وهو ما بين الثلاث إلى العشر إلى العشرين إلى الثلاثين , ولا يجاوز ذلك ويضرب في اجتماع القليل إلى القليل حتى يؤدي إلى الكثير (٥).

١- السابق / ج٢ / ١٦٩٢ + جمهرة الأمثال للسكري / ج٢ / ١٢٨ .

٢- أمثال الميداني / ج٢ / رقم ٢٩٦٢ .

٣- السابق / ج١ / ص ١٤٧ / رقم ٧٥٤ .

٤- السابق / ج١ / ص ٢٥ .

٥- أمثال الميداني / ج١ / ص ٢٧٧ .

وفيمن أختص قوما بإجساته , قالوا : (دَعَا الْقَوْمَ النَّقَرِيَّ) (١). أي الدعوة النَّقَرِيَّ :
يعنى الخاصة , وأصله من " نَقَرَ الطير " إذا لقط من ههنا وههنا , وانتَقَرَ الرجل ,
إذا فعل ذلك وقد اختار الأجود .

قال " عمرو بن الأهتم " بن سُمَيِّ السَّعْدِي الْمِنَقَرِي :

وَلَيْلَةٍ بِصَطَلِي بِالْفَرْتِ جَازِرَهَا : يَخْتَصُّ بِالنَّقَرِي الْمُتَنَبِّينَ دَاعِيَهَا (٢)

كما قالوا : (دَافِعَ الْأَيَّامَ بِالْقُرُوضِ) , أي أقرض الدهر , وكل قليلا قليلا (٣) ,
ويضرب في حفظ المال , وعدم التفريط فيه , حتى لا يجور البذخ على حاجته في
المستقبل .

كما ضربت العرب المثل , عند الأمر بالصبر والثبات في طلب الحاجة : إذ قالوا (إن
الليل طويل وأنت مقمر) .

قال المفضل : كان السليك بن السلكة السعدي نائما مشتملا , فبينما هو كذلك إذ جثم
رجل على صدره , ثم قال له : استأسر , فقال له سليك : الليل طويل وأنت مقمر , أي
في القمر , يعنى أنك تجد غيري فتعذني , وأبي فلما رأي سليك ذلك التوى عليه
وتسمنه (٤).

ولم يلبث الحجازيون أن خرجوا من بلادهم إلى حيث ميادين السياسة والحرب , وما
يتطلب ذلك من دهاء , وتدبير , وانعكست هذه الحياة على طائفة من الأمثال نذكر منها
قولهم :

(أَقْلَتَ وَأَنْحَصَ الذَّنْبُ) - وهذا المثل يروى عن معاوية رضي الله عنه , أنه أرسل
رجلا من غسان إلى ملا الروم , وجعل له ثلاث ديات أن ينادي بالأذان إذا دخل عليه
, ففعل الغساني ذلك , وعند ملك الروم بطارقه , فوثبوا إليه ليقتلوه , فنهاهم ملكهم

١- السابق / ج ١ / ٢٦٩ برقم ١٤١٦ .

٢- السابق / ص ٢٦٩ .

٣- السابق / ص ٢٦٩ .

٤- أمثال الميداني رقم ١١٧ / ص ٣٠ .

، وقال : كنت أظن أن لكم عقولا ، وإنما أراد معاوية أن أقتل هذا غدرا ، وهو رسول ، فيفعل مثل ذلك بكل مستأمن ، ويهدم كل كنيسة عنده ، فجهزه وأكرمه ورده ، فلما راه معاوية قال (أَقُلْتُ وَانْحَصَ الذَّنْبُ) (١) .

ويضرب لمن نجا من شر تاركا أسباب نجاته .

ويحكي عن " عمرو بن العاص " قوله : (إِذَا حَكَّكَ فَرَحَةٌ أَنْمَيْتَهَا) .

وكان قد اعتزل الناس في آخر خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه ، فلما بلغه حصره ثم قتله ، قال : " أَنَا أَبُو عَبْدِ اللَّهِ إِذَا حَكَّكَ فَرَحَةٌ أَنْمَيْتَهَا " (٢) ، ثم أضحي مثلا بعده يضرب للرجل المصيب بالظنون ، وإذا ظن فكانه قد رأي .

: وعن " الطبايع والخلال " نرى لهم أيضا من الأمثال والاستعارات ما يعبر عنها ، ويكشف عن مكنونها .

فنسمع من قولهم : (مَا أَشْبَهَ اللَّيْلَةَ بِالْبَارِحَةِ) .

وأول من قال ذلك " طرفة بن العبد " يذم أخاه ، ويضرب مثلا لكل اثنين اتفقا على خلق ، وذلك أن ظُلْمَةَ اللَّيْلَتَيْنِ مشتبهة ، ويقول " طرفة " :

كُلْ خَلِيلُ كُنْتُ خَالَتَهُ : لَا يَتْرُكُ اللَّهُ لَهُ وَاضِحَةً

كُلُّهُمْ أَرَوْعٌ مِنْ ثَعْلَبٍ : مَا أَشْبَهَ اللَّيْلَةَ بِالْبَارِحَةِ (٣)

فصار قوله مثلا بعده .

وقولهم : (لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ) ، وأول من قال ذلك ، " طرفة بن العبد " ، في شعر يعتذر فيه إلى " عمرو بن هند " :

١ - أمثال الميداني ج ٢ / ٢٧٢٣ - وفصل المقال / ٤٤٧ .
٢ - أمثال الميداني / ج ١ ص ١٠١ - وجمهرة الأمثال ١ / ٦٥ / ٦٦ .
٣ - الفاخر / المقال وقصته / ٣١٦ .

تَصَدَّقْ عَلَى هَذَاكَ الْمَلِيكَ : فَإِنَّ لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالًا (١)

ويضرب المثل للكلام يوضع في موضعه , أو للفعل يصيب هدفه .

ومن يفضل أقرانه يقال له : (كَلَّ الصَّيْدُ فِي جَوْفِ الْفَرَا) , وأصله أن ثلاثة نفر خرجوا متصيدين , فاصطاد أحدهما " أرنباً " , والآخر " ظبياً " , والثالث " حماراً " , فاستبشر صاحب الأرنب , وصاحب الظبي بما نالاه , وتطاولا على الثالث , فقال الثالث : (كَلَّ الصَّيْدُ فِي جَوْفِ الْفَرَا) , أي أن هذا الذي رزقت وظفرت به يشتمل على ما عندكما , وذلك أنه ليس مما يصيد الناس أعظم من الحمار الوحشي , قاله النبي صلى الله عليه وسلم لأبي سفيان بنألفه (٢) .

كما تقول العرب في الجاهلية لمن لا نظير له : (مَرَعَى وَلَا كَالسَّعْدَانِ) وأصل المثل وقصته أن امرأة القيس كان مفركا لا يكاد يحظى عند امرأة فتزوج امرأة ثيبا , فجعلت لا تقبل عليه , ولا تريحه من نفسها شيئا مما يحب , فقال لها ذات يوم : أين أنا من زوجك الذي كان قبلي ؟ , فقالت : " مَرَعَى وَلَا كَالسَّعْدَانِ " , فارسلتها مثلاً لمن لا نظير له بفضل على أقرانه وأشكاله .

والسَّعدان هنا نبت تشمن عليه الأبل , وليس كل ما يُرعى مثله (٣)

كما قالوا : (تَسْمَعُ بِالْمَعْدِيِّ لَا أَنْ تَرَاهُ) .

وأول من قال ذلك " المُنذر بن ماء السماء " (٤) , ويضرب المثل لمن خيره خير من مرأه , ويرويه صاحب مجمع الأمثال : (لَأَنْ تَسْمَعَ بِالْمَعْدِيِّ خَيْرٌ مِنْ أَنْ تَرَاهُ) (٥)

١ - الفاخر / ص ٦٥ وفيها قصة المثل .

٢ - أمثال الميداني / ج ٢ / ٣٠١٠ . " الفراء " بوزن الكلأ - الحمار الوحشي , وجمعه " فراء " كجبل وجبال , وقد أبدلت الهمزة ألفاً , (راجع مادة " فراء " في المعاجم "

٣ - راجع الفاخر لأبي طالب المفضل بن سلمة (ت ٢١٩ هـ) ط الهيئة المصرية / ص ٦٤ .

٤ - الفاخر / ٦٥ - راجع قصته .

٥ - أمثال الميداني / ج ١ / ص ١٢٩ .

كما قالوا : (كَسِيرٌ وَعَوِيرٌ) (١) .

ويضرب في الشئ يكرم , ويُذَمُّ من وجهين , لا خير فيه البتة .

وقالوا : (مَنْ يَشْتَرِي سَيْفِي وَهَذَا أَثَرُهُ) ؟ (٢) .

ويضرب في المحاذرة من شئ قد ابتلى بمثله .

وقالوا : (إِنَّ الْعَصَا قَرَعَتْ لِذِي الْحِلْمِ) (٣) .

لذا قال " المتلمس "

لِذِي الْحِلْمِ قَبْلَ الْيَوْمِ تَقَرَّعَ الْعَصَا : وَمَا عِلْمُ الْإِنْسَانِ إِلَّا لِبَطْمَا (٤) .

يقصد ابنه عامر بن الظرب الذي يقال له : " ذو الحلم " .
والمثل يضرب لمن إذا نبه انتبه .

وقالوا : (هُوَ الْكَائُونُ) , قَالَ الْفَرَّاءُ : هُوَ الثَّقِيلُ , وَمِنْ كَلَامِ الْعَرَبِ قَدْ كُنْتُ عَلَيْنَا ,
أَي ثَقُلْتُ , وَانْشَدَ " لِلْحَطِينَةِ " :

أَغْرَبًا لَا إِذَا اسْتَوْدِعْتَ سِرًّا : وَكَأَنَّا عَلَى الْمُتَحَنِّثِينَ ؟

قال أبو عبيدة : هُوَ فَاعِلُولٌ مِنْ كُنَنْتَ الشَّيْءَ إِذَا أَخْفَيْتَهُ (٥) .

ويضرب المثل والشعر لمن ثقل حديثه , أو فعله , أو لمن أخفى الشئ , وسره , أو
كني عنه دون أن يصرح به .

١- راجع الفاخر وقصة المثل / ص ١٨٧ .

٢- الفاخر / ١٦٥ .

٣- أمثال الميداني / ج ١ / ص ٣٧ .

٤- السابق / ج ١ / ٣٩ .

٥- الفاخر / ٧٨ .

كما قالوا : (الشَّمَاتَةُ لَوْمٌ) .

قاله أكتثم بن صئفي التميمي (١) , أي لا يفرح لنكبة الإنسان إلا من لوم أصله , ومساءت نوابه , ويضرب المثل لشماته الأعداء , ولوم الحاسدين .

كما قالوا : (تَجَوَّعَ الْحَرَّةُ وَلَا تَأْكُلُ بِتَدْيِيهَا) (٢) .

ويضرب لهينة كريم الأصل عزيز النفس لا يفضل الدنيا على الرزايا عندما تزل به القدم , أو يضرب لترفع الكريم عن خميس الكسب , فالحرّة لا تكون ظنّراً وإن أذاها الجوع .

وقد استعير المعنى من هيئة المرأة التي تفضل جوعها على إجارتها للإرضاع عند فقرها , بجامع ترجيح الضرر على النفع في كل , واستعير الكلام الموضوع للمشبّه به للمشبّه على طريق الاستعارة التمثيلية (التصريحية) .

وخلاصة قصة المثل : أن الحارث بن سليل الأسدي , وكان كهلاً كبيراً , وقد زار " عَطَقَمَةَ بن خصفه الطائي , وكان حليفاً له , فأعجب بجمال ابنته " الزباء " , فخطبها من أبيها علقمة , فأنكفأ أبوها إلى أمها قاتلاً : إن الحارث سليل سيد قومه حمياً ومنصباً , وبيتاً , وقد خطب إلينا " الزباء " , فلا ينصرفن إلا بحاجته , فتزوجها الحارث , فبينما هو ذات يوم جالس بفناء قبته , وهي إلى جانبه , إذ أقبل شباب من بني أسد , فتفتست صُعداء , ثم أرخت عينيها باليكاء , فقال لها ما يبكيك ؟ قالت : مالي وللشيوخ الناهضين كالفروخ , فقال لها : ثكلتك أمك : (تَجَوَّعَ الْحَرَّةُ وَلَا تَأْكُلُ بِتَدْيِيهَا) فذهبت مثلاً - وقال بعدها :

فَقَدَّ أَرْوَحُ لِلذَّاتِ الْفَتَى جَذَلًا وَقَدْ أَصِيبُ بِهَا عَيْنًا مِنَ الْبَقْرِ

عَنِّي إِلَيْكَ فَبَتِي لَا يَوَافِقُنِي : عَوْدَ الْكَلَامِ وَلَا شَرِبَ عَلَى كَدَرٍ (٣)

١ - أمثال الميداني / ج ١ / ص ٣٦٧ .

٢ - الفاخر / ١٠٩ / ١١٠ - ومجمع الأمثال للميداني / ج ١ / ٢٢ , وفي فصل المقال لأبي عبيد البركي /

٢٨٩ .

٣ - راجع الفاخر ص ١٠٩ / ١١٠ .

كما تضرب :لعرب للرجل يشتد حرصه على حاجة ,ويخرق منها حتى تذهب كلها قولها : (رَبِّ عَجَلَةٌ تَهْبِزُهَا) (١).

وللرجل يبحاز لأمرما (كُلُّ فِتَاةٍ بِأَبِيهَا مَعْجِبَةٌ) (٢).

وقولهم : " الْحَدِيثُ نَوْ شُجُونٍ " (٣) , ويضرب في الحديث بجر بعضه بعضا , وقد ورد على لسان " صَبِيَّةُ بِنْتُ أَدِّ بْنِ طَلْحَةَ " , وقد نفرت له إبل له فطلبها ابنه سعد , وسعيد , فوجدها سعد فردها ومضى سعيد , فلقبه " الحارث بن كعب " , فأخذ منه برديه , وقتله , وأخفى خبره على أبيه ضبه إلى أن وافي سوق عكاظ , فرأي بردي سعيد علي الحارث بن كعب , فساله عنهما , فأخبره بأنه راهما علي غلام فطلبهما منه فأبى , فقتله بسيفه , فقال ضبه , أعطنيه أنظر إليه , فإنه أظنه صارما , فأعطاه إياه , فهزه في يده , وقال : (الْحَدِيثُ نَوْ شُجُونٍ) , ثم قتله به , فقيل له : أفي الشهر الحرام؟ , فقال : (سبق السَّيْفُ الْعُذْلُ) (٤) ويطلق المثل الثاني علي الحديث يتأخر عن مناسبتة , او للأمرفات أو أن فعله .

ثم ها هوذا رجل بخيل مكر يتخذ حال اعصاره حجه في المنع , فيدعي انه يمنع لشده حاجته في الوقت الذي يمنع فيه حتى في حال اليسر , فمثله كمثل هذه المرأة التي خلقت شاحبه اللون , مصفره الوجه , فإذا نفست زعمت ان صفرتها من النفاس , او كثلك التي طبعت علي الوجوم و العيوس , فإذا اتيت لها ان تبكي زعمت للناس ان عيوسها من البكاء , فيقولون في ذلك :-

(قَبِلَ النَّفَاسُ كُنْتُ مَصْفُورَةً وَقَبِلَ الْبُكَاءُ كَانَ وَجْهِي عَاطِئًا) . (٥)

يضرب لمن يدعي غير ما هو عليه .

١ - الفاخر ص ٢٠٨ - وأمثال الميداني ١/ ١٩٨ .

٢ - الفاخر ص ٢٥٢ - وأمثال الميداني ٢/ ٥٤ .

٣ - امثال الميداني ج/ ٣٧٧

٤ - الامثال للأمام الحافظ ابي عبيد القاسم بن سلام (ط بيروت) رقم ١٠٣/ ١٠٢ ص ٦١/ ٦٢ .

٥ - العسكري : جمهرة الامثال : ج/ ١٢٣ - وأمثال ابن سلام ١٠١٥/ ١٠١٦ .

وهذه صورته رجل اذا سئل عن شيء , عجم جوابه دانما لا يحدد ما يقوله , فيقال فيه:
(اعرض ثوب الملبس) , فما يقول من كلام عام واسع عريض يضل فيه المراد كما
يضل اللابس في ثوب فضفاض. (١)

ولمن يظهر خلاف ما يبطن قالوا: (عَيْنُكَ عَرِيٌّ وَالْفَوَادُ فِي بَدِّ) (٢)

ولمن بهجر صاحبه قالوا: (تَرَكَ الظُّبْيَ ظُلَّهُ) , والظل هنا هو الكناس الذي يستظل به
في شدة الحر فيأتيه الصائد فينيره فلا يعود اليه. (٣)

ولمن سبق المتقدم , وقد كان متأخرا , قالوا: (صَارَ الزَّجُّ قَدَامَ الْمَنَانِ) (٤)

ولمن يعيب الناس بما فيه – على سبيل التهكم – قولهم: (رَمَيْتِي بِدَائِهَا وَأَنْسَلَتْ)
(٥)

ولمن يوقع نفسه في هلكة بسبب حماقته وجهلة , يقولون :

(حَتَفَهَا تَحْمَلُ ضَانٌ بِأُظْلَافِهَا) , وأصله أن رجلا وجد شاة ولم يكن معه ما ينبحها به
, فضربت بأظلافها الارض فوجد سكبنا فنبحها به (٦)

ومما يتصل بالطباع والنفوس أيضا قولهم في الذليل يستعين بأذل منه (مَثَقَلٌ
اسْتَعَانَ بِثِقَلِهِ) , وأصله البعير يحمل عليه الحمل الثقيل , فلا يقدر على النهوض به
, فيعتمد على الأرض بنقله (٧)

فلا يكون له في تلك راحة , ويضرب للرجل , إذا تكلف أمرا أو نزل به ما يغلظ عليه
, فيضعف فيه , فيستعين عليه بمن هو أضعف منه وأعجز .

(١) أمثال الميداني: ج٢/٢٤٤٩

(٢) أمثال الميداني: ج٢/٢٥٨٧ – ولدت – والندن و الداء واللب و اللهر

(٣) السابق ج١/٦٠٩

(٤) السابق ج١/٢١٣١ – والزج مؤخره الريح

(٥) أمثال الميداني ج١/ رقم ١٥٢١ – وانظر المستطرف في كل فن مستطرف للأبشيبي / ص ٢٩ .

(٦) أمثال الميداني ج١ / رقم ١٠٢١ – وانظر فصل المقال في شرح كتاب الأمثال / ٤٥٦ .

(٧) العقد الفريد / ج٣/ ٩٧ – ومجالس اللطماء للزجاجي – تحقيق هارون – الخفجي ١٩٨٣ .

ولمن أسرع في إنجاز مراده يلج عليه , قولهم : (أَسْرَعُ مِنْ نِكَاحٍ أَمْ خَارِجَةٍ).

وأم خارجة هذه بنت " سعد بن عبد الله بن قُذاد " , واسمها " عُمَرَة " وهي " أم عذس " كانت من أجمل أهل زمانها , تزوجت خمس مرات , وولدت في قبائل العرب , وكان الخاطب يأتيها فيقول خُطِّب , فتقول : نَكِّح , فصار مثلا وزعموا , أن بعض ولدها كان يسوق بها يوما , فرفع لها راكب , فقالت ما هذا ؟ , فقال ابنها : إخاله خاطبا , فقالت : أخاف أن يعجلنا أن نُكَلَّ (١) .

وللمتفقيين في الشدة وغيرها , من الرأي , والفكر , والعقل , قولهم :

(وَافَقَ شَنْ طَبَقَةً) .

قال " ابن الكلبي " : " وطبقة " قبيلة من " إباد " كانت لا تطاق , فوقعت بها " شن " , وهو " شَنْ بن أقصى بن عبد القيس " , فانتصفت منها , وأصابته فيها , فضربتا مثلا للمتفقيين في الشدة وغيرها . (٢) .

وللحاجة يتمكن فيها صاحبها , قالوا : (خَلَا لَكَ الْجَوُّ فَبِضِي وَاصْفِرِي) وأول من قال ذلك (طرفة بن العبد) (٣) .

وللرجل يحتمل المشقة رجاء الراحة , قالوا : (عِنْدَ الصَّبَاحِ يَحْمَدُ الْقَوْمُ السُّرَى) , وأول من قال ذلك : " خالد بن الوليد " (٤) .

وهكذا أضحت الاستعارة التمثيلية في صور الأمثال , وغيرها كثير , أضحت للجاهليين مرآة , يرى من خلالها صفحة حياتهم , وترتبط بخفايا نفوسهم , فتكون لسانا صادقا , بوساطته نستطيع أن نفهم الدرجة التي وصلوا إليها من الحياة العقلية , والنفسية , بل والاقتصادية أيضا .

-
- ١- راجع " الفاخر " ص ٦٠ .
 - ٢- وللمثل قصة أخرى - راجع " الفاخر " ص ٤٧ / ٤٨ .
 - ٣- راجع قصة المثل في " الفاخر " ص ١٧٩ .
 - ٤- راجع " الفاخر " ص ١٩٣ - والسري السير لولا .

وللأمثال من ناحية دلالاتها على الحياة العقلية والاجتماعية ميزة على الشعر ، ذلك أن الشعر تعبیر طبقة من الناس يعدون في مستوى أرقى من مستوى العامة إذ إن الشعراء يعبرون بالألفاظ مصقولة صقلا يستوجبها الشعر .

أما الأمثال ، فكثيرا ما تتبع من أفراد الشعب نفسه ، وتعبّر عن عقلية طبقاته المختلفة ، وهي زوايا نطل من خلالها على طبائعهم ، وأخلاقهم ، وخبرتهم بالحياة ، ومسالكها ، مما يسهل معه الوصول إلى مستوى الاستجابة العاطفية ، والتذوق الجمالي عند هؤلاء ، خاصة إذا ما وضعنا النص في محيط بيئته وعصره ، لنرى صدق تجاربهم ، ما كانوا يشهدون حولهم من مشاهد وأحداث حددتها المرحلة التطورية التي بلغوها .

ومن هنا نستطيع أن نتلمس في إنتاجها الشعري ، والثري جوامع الإنسانية الشاملة التي تجمع بيننا وبينهم على اختلاف الأزمان ، وتباين العقول ، والأوضاع .

والعرب حقا ، أجادوا هذا النوع من الأدب ، وخلفوا لنا ما يدل عليهم أكثر مما يدلنا عليه الشعر ، والقصص ، ذلك لأنهم مالوا فيه إلى التعبير بالصور الخاطفة ، والجمل المتلاحقة مركزة المعنى ، عميقة الدلالة .

وهكذا أصبح الاستعارة التمثيلية عنصرا شعوريا مهما من العناصر التي تدلنا على استغراق الجاهلي في تجاربه الحيوية ، إذ عن طريق هذه الأمثال قام الجاهلي بتلقيح انطباعه المباشر ، وذوقه الحساس بمعان مستمدة من خبرة سابقة مدخرة بكل ثرائها وتعدد أوجهها لتنتج أدبا قويا غير مهزول ، ولعل هذه الخبرة محكومة بقيم ومعان ، ومنطوية على دلالات تمخضت عنها أحداث خبرته ، لذلك اضحت الأمثال بوصفها استعارات ومجازات عميقة عمق مشاعرهم ، وأحاسيسهم ترتبط بالموقف الذي من أجله أطلق المثل ارتباطا قويا ، فيه ما فيه من قوة الحادثة الأصلية التي ورد فيها المثل أساسا .

، وترجع أهمية المثل في اعتقادي آنذاك ، إلى أنه الوسيلة الخيالية الوحيدة التي يتم عن طريقها العبارة عن الموقف المشابه بسرعة واجتزاء ، فالمثل يعد في نظر الجاهلي شحنة

الإحساس التي يفرغها حينما يتأمل تجربته أو حادثه رآها أو عاني منها في لحظة من اللحظات حيث يعقد خياله مقارنه بين ما حدث في "الماضي" ، وما جد في "الحاضر" . ويلحظ الصلة الموجودة بين الحالين مما يمكن أن يصح معهما أن يضرب المثل .

لذلك فضروره الصله بين المثل وما ضرب له (او بمعنى آخر بين مورده ومضربه (١) ضروره تقضيها دقة الدلالة وحسن اللحن والاجتزاء،

* ذلك أن المثل يعتمد على اللحن الدالة الموحية، ولأنه عنصر أساسي في إثارة الخيال والعاطفه ذلك لما نلمسه فيه من العناية بالصورة الثانية، وهنا تركز قيمته، إذ بلغت المثل سامعه إلى الصورة الثانية التي يتضمنها، إنها الفائدة الحقيقية وراء كل استعاره، وفيها يكون التفاضل والتفتيش عن فائده المعني قد لا تنتهي عند سائر النقاد نهاية واحدة، فبعضهم قد ينكشف له شيء، والبعض الآخر قد يفشل في ذلك الكشف، فيتخذ الناقد عندئذ من نقصيره أداة يحكم بها على الأديب نفسه.

وإذا ذهبنا إلى " الخطب " وجدنا أن حظها من التعبير بالمجاز والصور البيانية دون حظ الشعر منهما، ولكن لم تكن لغتها على أيدى حال لغة الحقيقة وحدها، ومما يجدر ذكره أن عدد الخطب والوصايا الجاهلية التي يمكن أن يوثق في أنها صدرت بالفعل عن الجاهليين عدد قليل إذا ما قسناه بعدد الأمثال التي تؤكد قصصها ومناسبتها أنها جاهلية، إذ إن مؤرخي الأدب في العصر الجاهلي من أمثال الدكتور " طه حسين " في كتابه " في الأدب الجاهلي " لا يطمنون كثيرا إلى كل ما ورد من نثر مسند للجاهليين على السه الرواء الذين دفعتهم أسباب كثيرة إلى الدس والانتحال كالشعوبية، والعصبية، والتكثر في الرواية وما إليها.

وعلى كل حال نستطيع أن نقول: إن كثيرا مما أسند للجاهليين من هذه الخطب، والوصايا بالإضافة إلى كثير من الأمثال ينتمي إلى العصر الجاهلي حيث إنه يحمل الطابع العام لهؤلاء القوم، بصور حياتهم، وبصف طبيعتها الاجتماعية والسياسية، والأخلاقية. (٢)

(١) "مورد المثل" هو الهيئة التي ورد عليها المثل كما كان دون تغيير (المشبه به)، "ومضرب المثل" هو الهيئة التي ضرب من أجلها المثل وهو الوضع الأدنى المشابه (المشبه)، أي الحالة الجديدة التي تشبهت أصل المثل وحال وروده حتى أصبح هيئة لحالات مشابهة جديدة، واستعارة المثل لا تكون إلا "تصريحية"، إذ تبقى صورة المثل وهيته شاهدا على المشبه به كما هي دون تغيير، أما الهيئة التي ضرب من أجلها (المضرب) فهي صورة (المشبه) المحذوف.

(٢) انظر تفصيل ذلك فيما كتبه الدكتور عبد الحكيم بلع في (ف١) من كتابه النثر الفني (ط٢) - لجنة البيان العربي ١٩٦٩

ومن أمثله ما ورد في هذه الخطب من استعارات، قول " الحارث بن عباد البكري"، وهو واحد ممن أوفدهم النعمان الي كسري عظيم فارس ليخطب في مجلسه مبينا فضل العرب وما يتميزون به من كريم الخصال، بعدما سمع النعمان ما سمع من تهجين كسري من امر العرب، قال الحارث:-

" نحن جبريتك الأنثون، وأعوانك المعينون، خيولنا جمّة، وجيوشنا فحمة، إن استجبتنا فغير رخص، وإن استطرفتنا فغير جهض، وإن طلبتنا فغير غمض، لا ننثي لأعر، ولا نتنكر لأدهر، رماحنا طوال، وأعمالنا قصار" (١)

وقال أيضا في "الخطبة" نفسها:-

" العرب تعلم أنني أبعث الحرب قنما، وأحبسها، وهي تصرف بها، حتي إذا جاشت نارها، وسمرت لظاها، وكشفت عن ساقها، جعلت مقادها رمحي، وبرقها سيفي، ورغدها زنبوري، ولم أقصر عن خوض خضخاضها، حتي انغمس في غمرات لحجها، وأكون ملكا لفرساتي إلى بحبوحه كبشها، فاستمطرها دما، واترك حمايتها جزر السباع.(٢)

فقد عبر عن النتيجة المثمرة التي يمكن أن ينول إليها أمر الاستعانة بهم، والسعي إلى عونهم دائما وقت الشدة، عبر عن ذلك بالاستعارة في قوله: " وإن استطرفتنا فغير جهض" فهم كالناقة التي إذا صرّبها الفحل لم تأت بجهض، بل تنتج، وتثمر.

ثم نري الاستعارة أيضا في تصوير نفسه أسدا، والحرب القوية "بحرا" مانجا، وسيد القوم "كباشا" وهكذا يضيف "الحارث بن عباد" باستعاراته هذه للموقف عنفا وقوة، كل ذلك من أجل ان يكتف صورته، ويعمق دلالاته، ويكشف عن الجانب الانفعالي المحيط بالموقف، والرافق للمقام ومقتضي الحال.

(١) العقد الفريد لابن عبد ربه ج١/١٠١

(٢) السابق ج١/١٠١

ومن خطبه " للمأمون الحارثي " في نادي قوله:-

" ارعوني أسماعكم، واصفوا إلي قلوبكم ، يبلغ الوعظ منكم حيث أريد، طمّح
بالهواء الأشدر، ورانَ علي القلوب الكدر، وطخّطخ الجهلُ النظر، إن فيما نري
لمعتبراً لمن اعتبر، أرض موضوعة، وسماء مرفوعة، وشمس تطلع و تغرب،
ونجوم تسري فتغرب، وقمر تطلعه النّحور، وتَحْفَه أنبار الشهور، وعاجز مثب،
وحول مُكْد، وشاب مَحْتَصِر، وَيَقَنَّ قَدْ عَبَّر، وراحلون لا ينوبون، وموقوفون لا
يفرطون، ومطر يرسل بقدر فيصدع المَرَّ عن أَفنانِ الخُصَر، فيحيي الأنام، ويشبع
المَأمون." (١)

فقد جعل " للأشدر طموحا علي سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية للعبارة عما آلت
إليه أهواء الناس من حب النفس و الطمع بما لا يقف عند حد. ثم إنه استعار النبات
الأخضر للفناء و الموت (وشاب مَحْتَصِر) ، وهو مأخوذ من الخُصرة، كأنه حصد
حَصْداً ، وهي صورة بأكية مؤثرة، تنعي علي الشباب أن يموت حداثاً مما يثير في
النفس صور المفارقة في الحياة، إذ يعمر الكبير (البَقِن)، ويرحل الصغير وَيَحْتَصِر
مبكراً.

وأخيراً نراه يستعير الكدر لما ران علي القلوب و التصق بها من صفات السوء،
ورواسب الشر، كما استعار " الصّدع" لما يحدثه الماء من تغيير لوجه البسيطة و
تلوين لها بأفنان الخضر و الشجر.

والمصور الاستعارية جميعاً تشارك في تشكيل نظرات الاعتبار، والعظة، وتبين عن
ضعف الإنسان أمام متغيرات الحياة وأحوال المكان و الزمان، صوره تذكر الإنسان
بما يدور حوله، مما لا حول ولا قوة له فيه.

(١) أمالي التالي/ج ١٧٦/١ (ط ١٩٧٥) ص ٣٢٤
والحول : شديد الحيلة - وَطَخَّطَ : أظلم ، وَاَحْتَصَرَ : الذي يموت حديثاً - البَقِن : الشيخ الكبير
وكان شاب من العرب قد لقي شيخاً ، فقال له: استقصيت يا عمّام، فرد عليه الشيخ : يا ابن أخي، وتختصرون
فمات الشاب قبل الشيخ بده طويله
(راجع الأمالي)

واجتمع " عامر بن الظرب العُتَوَانِي " , و حُمَمَةُ بْنُ رَافِعِ الدَّوْسِيِّ " عند ملك من ملوك حمير , فقال : نساءً لا حتي اسمع ما تقولون , فقال " عامر " " الحُمَمَةُ " , من أكرم الناس عشرة ؟ , قال حممة :-

" من إن قرب منع , وإن بعد مدح , وإن ظلم صفح , وإن ضويق سمح , فقال : من ألام الناس ؟ , قال : من إذا سأل خضع , وإذا سئل منع , وإذا ملك كنع , ظاهرة جشع , وباطنه طبع (نِص) " (١) .

والاستعارة في قوله : (إِذَا مَلَكَ كَنَعَ) . أي إذا ملك وأمسك , وبخل , فهو كمن نَقَبَضَ جِلْدَهُ , أي تَكَنَّعَ , ولعلني أرى أن الاستعارة هنا يتركز حولها كل اشكال السوء ومظاهره , مما يتصف به اللئيم وكأنني بها قد لخصت حال اللئيم وضعته وانقطاع صلتة الحقيقة بالناس وانكماش نفسه الخاضعة الذليلة , عما حوله على عكس ما يتصف به كريم العشرة حميم الصلة سخي المال .

ثم سئل حممة عن أبلغ الناس ؟ فقال : " من جَلَّى المعنى المَزِيد (أي الصَّعَب) باللفظ الوجيز , وطبق المِفْصَل قبل التَّحْزِير " (٢)

فقد شبه هيئة من أصاب المعنى مباشرة , وأبان عنه دون غموض أو التباس مع القطع فيه بالمراد , وشبه ذلك بهيئة من أصاب بسيفه المفاصل , ففصلها لم يجاوزها , وهي استعارة مركبة تبين عن طبيعة فصاحة المتكلم وبلاغته , إذ إنها صورة تقطع بضرورة أن يطابق الكلام مقتضى الحال لا يجاوزه , فينجلي المقصود ويتحقق البلاغ والبيان المرادين من الكلام .

كما سئل : من أحلم الناس ؟ , قال : من عفا إذا قدر , وأجمل إذا انتصر , ولم تُطْفِه عزة الظفر , وسئل : من أكرم الناس ؟ قال من أخذ رِقَابَ الأمور بيديه , وجعل العواقب نصب عينيه , ونَيْذَ التهيب دبر أنفيه , وقال عن أخرق الناس : من ركب الخطارة , وأعتمف العثار , وأسرع في البدار قبل الاقتدار (٣) .

١ - أمالي القلي ج ٢ / ٣٠٧

٢ - أمالي القلي ج ٢ / ٣٠٧ / ٣٠٨ .

٣ - السابق / ٣٠٧ / ٣٠٨ .

ومن وحيا " أكنم بن صيفي " لبنيه ورهطه :

" يا بني تموم : الصبر على جرع الحلم أعذب من جني ثمر الندامة , ومن جعل عرضه دون ماله استهدف للذم , وكلم اللسان أنكى من كلم السنان , والكلمة مرهونة , مالم تنجّم من الفم " (١) .

فقد جسم " أكنم " الحلم في صورة سائل يمكن جرعه , صبورا وقدرة , على الرغم مما فيه من شدة كظم الغيظ ومرادته , ذلك على سبيل الاستعارة ثم أن تلك الشدة عنده أعذب من ثمار الطين وعدم القدرة على ضبط النفس , وهذه استعارة أخرى تكتمل بها دائرة النصيحة التي ينبغي أن يتحلّى بها صاحب الخلق الجميل .

ومن وصايا " عمرو بن كلثوم " لبنيه قوله :

" اعلّموا أن أشجع القوم العطوف , وخير الموت ظلال السيوف , ولا خير فيمن لا رؤية له عند الغضب , ولا فيمن عوتب لم يعتب , ومن الناس من لا يرجى خيره , ولا يخاف شره , فبئس خيره من شره , وعفوه خير من برّه " (٢) .

فمن لا خير فيه ولا يخشى له بأس , كمثل الناقة عديمة الهانزة لا جدوى ولا غناء في لبنها , والاستعارة مكنية , تتخذ من الناقة مستعارة لها .

ومن وصية " حصن بن حذيفة " لبنيه قوله :

" وأصبحوا قومكم بأجل أخلاقكم , ولا تخالفوا فيما اجتمعوا عليه , فإن الخلاف يزرى الرئيس المطاع , وإذا حادثتم فاريحوا , ثم قولوا الصدق , فإنه لا خير في الكذب " (٣) .

١ - شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد / ج ٤ / ١٥٥ .

٢ - شرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد ج ٤ / ١٥٥ .

٣ - جمهرة خطب العرب ج ١ / ١٢٩ .

فقد استعار " حصن بن حذيفة " ربع الحبل , أي " فتلة " من أربع طاقات " للحديث " بجامع التأني والإحكام , والتمهل , فكأنه يريد أن يقول : أحكموا القول بالتأني فيه لإحكام صنعته وبلاغته ليقوى أثره ويقل خله .

ومن حديث " نَوَّار " امرأة " حاتم الطائي " في سنة جدباء أصابت القوم " أصابتنا سنة اقشعرت لها الأرض وأغبر أفق السماء . وراحت الإبل حدبا حدابير , وضنت المراضع على أولادها فما تبض بقطرة , وحلقت السنة المال , وأيقينا بالهلاك " . (١)

وفي حديث " نوار نلحظ عنصر التجسيد بالاستعارة , فالأرض تقشعر , و السنة تحلق المال , وهو تجسيد يكشف عن شدة الموقف , ويصور عنف ما حدث بأقصى ما يمكن أن يتخيل لهذا الواقع الأليم , وهكذا يبرز التجسيم في شكل صور منتزعة من الحياة والواقع , ولكنه التصوير والتجسيم الذي يعزز وجدان الشاعر , إذ لا مفر من أن يناظر الشعراء والأدباء بين الطبيعة وحالاتهم النفسية لأنهم أولا وأخيرا أبناء شرعيون لبيئتهم , ومن هنا لا عجب أن يتخذوا منها جسرا لعبارتهم الأدبية ومعادلاتهم الموضوعية , وبذلك تصبح الصورة الاستعارية الجاهلية آنذاك عقل الشاعر الذي يوجد صلة مع كل ما هو حي أو يمكن تصويره حيا , مما يكشف علاقات جديدة بين الأشياء , مع إعادة اكتشاف , تجديد العلاقات القديمة .

ولقد احتوى سجع الكهان أيضا على بعض الصور الاستعارية الطريفة التي تضيف إلى المعنى بجانب الجرس الموسيقي قوة وعمقا , وطرافة مصدرها الخيال الجميل , ومن ذلك حديث الكاهنة " زبراء " مع " بني رنام " , حيث قالت تحذرهم من أعدائهم .

" يا ثمر الأكباد , وانداد الأولاد , وشجا الحماد , هذه زبراء تخبركم عن أنباء , قبل انحصار الظنماء , فاسمعوا ما نقول , قالوا : وما تقولين يا زبراء ؟ , قالت : واللوح الخافق , والليل الغامق , والصباح الضاري , والنجم الطاريق , والمزن الوادي , إن شجر الوادي لبادوا ختلا , ويحرق أنيابا عَصَلا , وإن صخر الطَّوْدَ لينثر نكلا لا تجدون عنه

١ - العقد الفريد ج ١ / ٢٢٣ (وحدابير جمع " حدبار " , " وحدبير " بالكسر هي الناقة الضامرة) .

فاكباد الناس شجر ثمره أولادهم , وأحباؤهم , وقد كثرت أعدادهم كثرة شجر الوادي مستعدة للختل والخداع والمداورة من حيث لا يشعر القوم , وكأنهم صيد ختل له العدو وتخفى , مما ينذر بالهلاك و الموت لكل من ظن القدرة والحكمة والغلبة , ثم إن صخر الجبل لما له من قوة وصلابة ينذر بالثقل والموت , وهي صورة استعارية تشعر بهول الموقف وخوف المفاجأة , بمعنى أن الكارثة تحيط بكل الأحياء والجمادات , وخطر العدو محقق من كل صوب وحذب .

ومثل هذا أيضا ما قالته " سعدى بنت كريض " خالة عثمان بن عفان , وكانت قد تكهننت - عندما طلب الناس رأيها في الرسول عليه السلام عند بدء رسالته , قالت :

" إن محمد بن عبد الله رسول من الله , جاء بتنزيل الله , يدعو إلى الله , مصباحه مصباح , وقوله صلاح , وقرنه نطاح ذلت له البطاح , ما ينفع الصياح , لو وقع الذباح , وسَلَّت الصَّفاح " (٢).

فرسالة الرسول عليه السلام وما جاء به مصباح هداية ونور على سبيل الاستعارة , وقد عبرت عن قوة إرادته ومدى صموده , وتأثيره في القلوب , وإخضاعه القوم ببيان القرآن الكريم ومعجزته , عبرت عن ذلك بقولها : " قرنه نطاح , ذلت له البطاح " ففي الاستعارة الأولى رسول الله الكريم كبش قوى , وسيد مطاع , وقائد يتصدر صفوف قومه لماله من تأثير ولما لرسالته من وقع في القلوب والأرواح .

والبطاح في الاستعارة الثانية: نذل له وتخضع كما يخضع الناس , فالكل ينصاع ويقوى بالدين الجديد .

وهكذا نرى الاستعارة تتخلل النثر الجاهلي , وتعبّر عنها أمثال بأكملها , وهي مع قلتها فيه , لها من الطرافة وحسن الاستخدام , والارتباط بالموقف , والتجربة الحيوية , ما

١- أمالي القاضي ج ١ / ١٦١ - وَخَتَلَهُ خَتَلًا , وَخَتَلْنَا خَدَمَهُ عَنْ خُطَّة , ويقال خَتَلَهُ في الحرب : دَاوَرَهُ وطلبه من حيث لا يشعر , وَخَتَلَ الْمَيْد : تخفى له , - وَخَتَلَهُ : خَتَلَهُ وخادعه ورواوعه .
٢- نهضة الأرب للتوحيدي ج ٣ / ١٣١ .

للاستعارة في الشعر الجاهلي , تسهم في توضيح الرؤية , وتترجم عن خيال عميق ارتبط بأحاسيس أصحابه , معتمدة دائما على خامات البيئة , وعينياتها , تصوغ منها صورها , وتحقق ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء بحيث أضحت صورة الاستعارة على هذا النمط الذي أسلفنا تشكل جوهر الفن الشعري الجاهلي ومركزة البَياني .

لقد حررت الاستعارة الطاقة الشعرية المختبئة خلف هذا العالم , وبرغم أنها أسيرة في يد النثر إلا أنها طاقة شعورية فيه لا يغفل أثرها , ولا غنى عنها , بحيث تموج حركة النفس عند الجاهلي بموج معها التصور الاستعاري الذي هو عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية وهو عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى اللغوي الثاني , أو تم من خلال مرور من " المعنى الذهني " إلى المعنى " العاطفي " في نموذجية تعبيرية تحددتها طريقة التقديم ونظام العبارة بحيث لم تعد الاستعارة رسما للأشياء , ولكنها رسم لما تنتجه هذه الأشياء على أساس أن الاستعارة هي المر الكامن في كل شيء تقع عليه عين الأديب الجاهلي في شعره أو منشور كلامه الأدبي على سواء .

هذا , ولقد استندت الاستعارات هنا وهناك إلى مدلولات تنتمسب إلى مجالات معنوية , بوصفها - أي الاستعارات - مجازات تصويرية , بحيث أضحت للأدب استراتيجية تحددتها الصور الستعارية , وهي تغيير المعنى , وتحريك الجوامد وتجديد التصورات , والعلائق مع البيئة , وتلوين محيطها برؤى جديدة تخدم واقعها , ويلتمس فيها صلة بحيواته ونفسه وأفكاره , بل وكل كيانه .

ومن الطبيعي أن يكون لكل مثل استعاري قصة , والقصة بوصفها قالبا من قوالب النثر , تضحي مثلاً جوهرها واضح الطرافة يمكننا أن نستخلص منه طائفة من المبادئ الجمالية العامة , " فهي أنصع الأمثلة على الإبداع الخالص , وهي تلقى صوراً على العملية التخيلية بأسرها , وكل تجربة ابتداء من أبسط مظاهر الإدراك الباطني للأشياء نوع من القصص , وليس تصورنا للعالم سوى بناء معماري قصصي " (١) .

ولعلي أري أن " المثل " عندما يتمخض عن عالم قصته فما هو الا خلاصة لتصور

١- راجع " الفنون والانسان " لأورين ليمان / راجع ص ٩١ / ٩٢ .

هذا العالم من حولنا , إن فن المثل ملتبس غامض تصبح فيه الأفكار والخواطر تعبيراً شخصياً يكاد أن يكون "غنائياً" , ولكنه أقل فصاحة من الشعر , وهو شبيه بالشعر الغنائي من حيث هو تعبير منفرد عن قوة إدراك وذوق , جزء من معناه يرجع إلى طريقة صياغته ووجازته .

وأخيراً , لقد شكلت الاستعارة الجاهلية الشعرية أو النثرية الخاصة الرئيسة للغة الشعرية و الأدبية بعامة , بحيث أضحت القصائد الجاهلية استعارات كبرى أو ضخمة تموج بما تموج به نفس الشاعر ورواه .

ونكرر فنقول : إذا كان التشبيه والاستعارات من علامات الحب , كما يقول النقاد والمحدثون , إذ إن حب الشيء يدفعنا إلى التشبيه والاستعارة , فقد أضحت الاستعارة الجاهلية بوصفها النموذج المثل والجزء التي ضرب أطنابه في تربة الأصل عنواناً لهذا الحب الذي يترجم عن ارتباط وثيق بعالم الشاعر آنذاك , يرتبط معه الأديب , ويعشقه , ويشكل منه ومن بيئته ومعطياته , أغنيته , وقد زينتها الاستعارة درة عقدها ولؤلؤة نظمها , والجزء الذي ينصهر مع جوهرها , وأصالتها وعراقتها .

خاتمة

تحدثت في الباب الأول عن الاستعارة فنا بلاغيا , فاختص الفصل الأول بتعريف الاستعارة , ووجدت أن معنى مصطلح استعارة في اللغة هو معناه نفسه الذي اصطلح عليه البلاغيون , ثم أوضحت صلة الاستعارة بعلم البيان , فهي جزء منه بوصفها تجلو المعاني وتوضحها , وفي الفصل الثاني تحدثت عن أنواع الاستعارة , ولقد حرصت كل الحرص على أن تكون الشواهد الموضحة في كل ما أوردت , حرصت أن يكون معظمها جاهليا مستنتجا أن أنواع الاستعارة بكاملها وجدت في الأدب الجاهلي ومن هنا أضحي هذا التعدد والتنوع لأقسام هذا الفن الجميل لديهم , أضحي دليلا على أن فيهم ذاتا نامية بأدبها ولغتها , ثم إن في هذا دلالة واضحة على تنوع أفكارهم وتعدد آثار عقولهم وأحاسيسهم أيضا , وبمعنى آخر أصبح هذا التعدد في أقسام هذا القالب الفني المعقد واتساع وجوه التصرف في هذه الصور المركزة معنى وتخيلا أصبح هذا كله دليلا بينا على مدنية هؤلاء القوم وسعة متقنيهم من ظل الاجتماع , أي أن التنوع في أقسام هذا الفن مرتبطا باللغة وطاقتها المعنوية غدا وجها من وجوه التمدن اللغوي عند الجاهليين جروا فيه على سنن ثابت بحيث قرءوا المعاني فروعا كثيرة بالمجاز والاستعارة متعددة الأقسام متباينة الأشكال والتي تنوعت بتنوع المقاصد , وتولنت بالوان الفكر والحركات النفسية التي كان مدارها دوما على انجذاب الطبع فيهم , لأن هذا التنوع لدليل أيضا على نمو الصفات العقلية والباطنية في افراد الجاهلي بما تهيأ له من الفضائل التي هي مادة التغير العقلي في نموه وإنشائه , وهذه الصور من صور التمدن مما انعكس أثره على اللغة وصورها المجازية لديهم .

وتحدثت في الفصل الثالث عن أحكام الاستعارة , مناقشا الحكم الأول , وهو هل الاستعارة في اللفظ أو في المعنى منتها إلى أنها تكون في المعنى مؤكدا ذلك بآراء ومناقشات النقاد والبلاغيين قدامى ومحدثين , مشيرا إلى أن مصطلح " ادعاء " الذي رآه عبد القاهر الجرجاني بديلا عن مصطلح " نقل " الذي ورد في تعريفات النقاد من قبله هو نفسه ما رأيناه في البلاغة الأوروبية الحديثة التي ترى أن الاستعارة لا تقوم على الاستبدال , بل إنها قالب يتفاعل فيه طرفاها , وقادنا الحديث عن المعنى في الاستعارة إلى مناقشة حكم آخر وهو , هل الاستعارة مجاز لغوي أو مجاز عقلي ؟ وانتهيت إلى

أنها مجاز لغوي وقد تفرع عن ذلك قضايا عديدة اختصت بالقرائن والعلاقات محددة غرض المتكلم في الاستعارة , ثم تلا ذلك الحكم في ترجمة الاستعارة منتها إلى أن

المسألة ترتبط أساساً بقضية الادعاء التي أثارها عبد القاهر وناقشها بعمق ، وأيدتها الدراسة البلاغية الحديثة لدى الغربيين والعرب على السواء وخرجت من ذلك إلى الاستعارة لا يمكن ترجمتها سواء أكان ذلك ينثرها أم ينقلها من لغة إلى أخرى ، وأولى بنا أن نسمي الترجمة بالتفسير لأن الترجمة بوجه عام عمل يخل بتركيب الاستعارة من حيث إنها عبارة ذات معنى مركز مضغوط له دلالاته وإحوائه وظلاله المعنوية والنفسية الخاصة التي أضفاها الخيال والتي لا يمكن الإحاطة بحدودها ومعالمها ، والصورة الاستعارية فوق المحدد .

وانتهيت إلى حكم آخر وهو خاص بطبيعة تركيب الاستعارة موضعاً أنها تقوم على الحس لا على التحليل والتركيب ، فالاستعارة لا تنحل إلى أجزائها التي تألفت منها ، لأن التحليل يفقدها معناها وجمالها ويحول بينها وبين وظيفتها في التأثير النفسي وإثارة الوجدان ، ثم إن الإبداع فيها أساساً لا يخضع لمرحلتين ، هذا بالإضافة إلى مناقشة حكم آخر وهو الفرق بين الاستعارة والكذب ، وهذا الفرق من ناحيتين اثنتين الأولى أنها مبنية على التأويل والكذب لا يجرى فيه التأويل ، والناحية الثانية أن الاستعارة يذكر معها الدليل على أن الكلام ليس من قبيل تغيير الأوضاع ومسح الحقائق وادعاء أن الكلمة المذكورة مستعملة فيما هي له من حيث تذكر القرينة الدالة على أن المتكلم لم يقصد الحقيقة ولم يصر عليها إصرار الكاذب على كذبه ، لذا كان للقرينة المهمة الأساسية القوية في إدراك هذا الفرق ، لذلك فإن المبالغة التي نراها للاستعارة ليست كذبا وإنما هي من سبيل التوضيح واستقصاء الصفة وانطباع الصورة في المخيلة .

وفي الباب الثاني تحدثت عن صلة الاستعارة ببعض الفنون البلاغية كالمجاز والتشبيه والكناية ، وموضحاً أن الاستعارة رغم ابتنائها على التشبيه إلا أنها ليست التشبيه ، فثمة فرق بينها وبينه مما أوضح عبد القاهر الجرجاني على وجه الخصوص بعد أن خلط البلاغيون السابقون عليه بحث السبب في أن التشبيه فاق الاستعارة الجاهلية كما مرجعاً هذه الأسباب إلى عوامل بيئية واقتصادية واجتماعية وفيما يختص بالفرق بين الاستعارة والمجاز وبينهما وبين الكناية أوضحت وجوه الاتفاق والاختلاف التي يمكن أن نجدها بين الاستعارة وهذه الفنون .

وانتقلت إلى الباب الثالث تحت عنوان الاستعارة وقضايا النقد، وفي الفصل الأول منه بحثت مدى الصلة التي تربط الاستعارة بالصور الشعرية في بحوث النقاد والبلاغيين القدماء والمحدثين، العرب وغير العرب، وانتهيت إلى أن الاستعارة دخلت ضمن المفهوم العام لكلمة " الصورة " فاعتبرت جزءا منها وأداة من أدوات بنائها، ولكن ذلك لم يمنع أيضا من اعتبارها عند بعض الباحثين مرادفة للصورة الشعرية، بل إنها جوهر التعبير الشعري المصور، من هنا أتسع مفهوم الصورة الشعرية لدى نقاد العرب شأنهم في ذلك شأن النقاد الغربيين، ولعل السبب راجع إلى أن النقاد العرب المعاصرين لم يكونوا بمعزل عن التأثير بالتيارات الأجنبية فانقلبت المفاهيم النقدية والبلاغية إليهم مما كانت محصلته النتيجة نفسها التي رأيناها عند نقاد الغرب، إلا أن هذا يجب ألا يبعثنا عن الحقيقة التي ينبغي التمسك بها، بل والامان بجوهرها، تلك هي الاستعارة سواء عدت بنفسها صورة شعرية أم كانت أداة جزئية من أدوات الصورة الشعرية فهي أساسها الأول ومعتمدها الرئيس بوصفها أقوى الصور امتلاء بالانفعال الشعري والعاطفي الخاص، وبوصفها المحك الرئيسي للشاعر وشعره.

وفي الفصل الثاني الذي يبحث علاقة الاستعارة بالخيال، أو ضحت أن من النقاد العرب القدامى من استطاع أن يعي دور الخيال في تشكيل الصور الاستعارية على وجه خاص، بحيث أصبح الخيال لديهم ملكة خاصة يستطيع بواسطتها الأدباء أن يؤلفوا صورهم من إحساسات سابقة لا حصر لها وناقشت وجهه النظر الحديثة تجاه صلة الاستعارة بالخيال حتى غدت جزءا منه أو هي الخيال نفسه إن صح القول، وبدراسة الاستعارة وعلاقتها بالخيال والصورة الشعرية تبدو لنا قيمتها ومكانتها في العمل الأدبي وهو ما اختص بدرية وبحثه الفصل الثالث، إنها قيمة منبثقة من كون الاستعارة صورة شعرية ترتبط مع غيرها من الصور في إطار الخيال الذي صاغها لتجعل من العمل الفني قيمة جمالية كبرى.

وتتحدد قيمة الاستعارة في وظيفتها التي تتركز في المبالغة والإيجاز والإيضاح ولقد قمت بمناقشة مستفيضة توضح المقصود بكل وظيفة من هذه الوظائف، مدعما قولي بأراء النقاد العرب وغيرهم، هذا بالإضافة إلى أن قيمة الاستعارة تحددت فيما لها من دور في التعبير عن العالم الداخلي للشاعر، فالجامع بين المستعار منه والمستعار له ليس جامعا شكليا حسيا وإنما هو الجامع النفسي، وبمعنى آخر تعد الاستعارة البوتقة التي يتم فيها الاندماج بين الشعور واللا شعور، وبمجرد هذا الاندماج والنوبان ينبثق عالم جديد من الإمكانات مما يشارك في المعرفة الإنسانية، لأن الاستعارة بهذا تخرج لنا جزءا كبيرا من المجهول الرابض في الأعماق البشرية وبالتالي تصبح مجالا لخلق

قوالب فنية جديدة , ويظهر القوالب الجديدة تظهر الإمكانيات جديدة مما يؤثر في خصوصية العمل الفني , ثم إن عملية المزج بين الشعور واللاشعور تكشف عن الانفعال وتخلقه ولذلك فليس قالب الاستعارة إطاراً خارجياً للعمل الفني , بل هو كيانه نفسه وتعبيره الذي يحدد مضمونه أو بعبارة أخرى يحدد النمو الداخلي لهذا المضمون , ثم إن مجموع الصور الشعرية الاستعارية في القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل القصيدة كأنها صورة واحدة من طراز خاص يحقق التكامل بين الشاعر والحياة بوصفها وسيلة كبرى م وسائل الإدراك الخيالي , لذلك تعد الاستعارة مفتاحاً مهما لشعر الشاعر , فبوساطة درسها في سياقها نقف على تيارات النفس ونزعات الإرادة مما يجعلها أداة مهمة تضيف إلى التراث الثقافي والانفعالي ما لا تضيفه الصورة الحقيقية . ومن هنا أصبحت الاستعارة أداة مشروعة من أدوات المعرفة للمجهول الرابض خلف طيات النفس , بل لقد عدت القصيدة ذاتها استعارة كبرى من منظور النقد الحديث .

وأخيراً نستطيع القول بأن قيمة الاستعارة لم تعد محصورة في كونها مجرد محسن بلاغي كما كانت في نظر النقاد القدامى , ولكنها في ضوء الدراسات الحديثة غدت عنصراً أصيلاً في نسج الأدب , بل جوهره وبدونها لا تكون لغة الشعر عميقة حية , فالاستعارة في الأدب لغة الانفعال , بل هي الدافع الأساسي لذلك , لأنها ثمرة بحثنا عن الصفة الدقيقة التي تصف بها انفعالنا , وإذا كان لنا أن نستن معياراً لمقومات الفن قلنا : إنه الاستعارة عنوان الأصالة وصديق الرؤية في الشعر خاصة ومبعث الإحياء وما يحمل من تذبذبات المعاني وظلالها وتفاعلها وهي عنصر أصيل من عناصر الشعر لا ينكر فضله ولا يتوفر في غيره على نحو من القوة وعمق الأثر مثلما يتوفر فيه .

وفي الباب الرابع تحت عنوان "الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة" بحثت في الفصل الأولى منه الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي موضحاً آراء النقاد كالأمدي والجرجاني والمرزوقي تجاه عيار الاستعارة في العمود , معنياً به لدى المرزوقي على وجه خاص , فقد أخذ العمود هيكله الكامل على يديه , ثم عرضت النماذج الجاهلية المحللة التي تأكد لي منها أن المرزوقي وضع عيار الاستعارة في عموده بعد أن تفحص بوعي طبيعة العلاقة بين المشبه والمشبّه به في الاستعارة الجاهلية , واستطاع أن يطمئن إلى أن هذه المناسبة أو تلك الصلة على هذا الوجه من المقاربة والالتحام هي المثل الذي يجب أن يحتذى أصلاً في كل استعارة , وهذا لا يعني أن يستخدم الشاعر المادة نفسها التي صنعت منها الاستعارة الجاهلية وإنما المهم ما في هذه الاستعارات من صلات وعلاقات واضحة بين الطرفين من حيث إن

هذه العلاقة هي المسموع أصلا لوجود الاستعارة فهي أساس حسنها ودقة التصوير فيها , بل هي أساس صدقها الفني .

ومجمل القول: إن تلك المناقشات والنتائج التي دارت حول الاستعارة الجاهلية في عمود الشعر العربي كانت كلها من حسنات هذه الاستعارة على درس البلاغة فإذا كان أهم ما ميزها بوصفها استعارة جيدة متفقة مع الطبع غير نابيه عنه ولا خارجه وجود صلة ومناسبة بين طرفيها مما جعلها واضحة ذات دلالة فنية أصيلة , فإن هذا المبدأ , مبدأ الوضوح و المناسبة بين المستعار والمستعار له يمكن أن يكون قاعدة صالحة باستمرار للحكم على الجيد والردئ منها , والمرجع في ذلك إلى الحس والطبع المعاصرين لها , وينبغي أن نعلم أن هذا الأساس التي وضعته الاستعارة الجاهلية لا يجب أن يساء فهمه على أنه تضيق لدائرة الإبداع في الاستعارة وخلق الجديد من صورها , لقد أساء النقاد فهم الوضوح لأن مسألة الوضوح مسألة نسبية فربما كان الناقد قليل حظ من الثقافة فيتم الاستعارة لغموضها عليه وربما لم يفهم الأثر النفسي الذي يلون الاستعارة بلون خاص , ومن هنا يفرض الناقد ذوقه الشخصي على الاستعارة , وبمعنى آخر إن الوضوح أساسا لا يتعارض مع مبدأ الإبداع والخلق الأدبي , إنه يعد كذلك لو فهم في حدود المواد التي صيغت منها الصور الاستعارية الجاهلية فقط , بحيث لا تتعدى مادة الاستعارة حدود ما جرت عليه تقاليد العرب في استعاراتها وحسب , وهذا ما حدث بالنسبة للنقاد الذين رفضوا الاستعارات المبنية على ثقافات أو علاقات جديدة وخاصة ما كان منها عقليا , لذلك فهما كان أمر نبو الاستعارة عن ذوق طائفة من الناس في وقت مالم تعاصرهما أدواقها أصلا أو لم تتعود طباعهم عليها , فإن هذا لا ينفي أن مبدأ الوضوح والمناسبة بين طرفي الاستعارة والذي تمحض أصلا عن طبيعة تكوين الاستعارة الجاهلية ينبغي أن ينظر إليه من خلال الاستعارة مرتبطا بالإطار الثقافي للعصر ومتلاقيا مع ذوقه وحسه اللغوي , فما نبأ مثلا عن ذوق الأمدى لمغالته في فهم معنى الوضوح وتشدده في ضرورة وجود الهياكل الاستعارية القديمة وعدم الخروج عما رسمت الاستعارة الجاهلية أمنب به طائفة الشعراء المجددين ونقادهم , لأن الوضوح قائم في الاستعارة الجديدة والطرفين متلاحمان والاستعارة متفقة مع اطبع تحاكي بذلك ثقافة العصر وذوقه وتطور اللغة فيه , واللغة دوما متطورة تستقبل الجديد من خلال صورها وفي إطار الحس اللغوي والذوق الأدبي المتعارف عليه بين أهلها .

وعلى ذلك فعمود الشعر يمكن أن يواكب كل عصر دون أن يخص القدماء أو يطبق على شعرهم واستعاراتهم فقط , وإنما القدماء جعلوا مثلا يحتذى في الأصل والأساس بتأليف الاستعارة مع رعاية اعتبار مهم هو أن حسنها كامن في القرب والمناسبة بين طرفيها مما يجعل واضحة مفهومة غير مستكثرة أو بعيدة غير دالة .

وبعبارة أخرى - وإن هذه المناسبة لا يحكمها سوى الطبع الصحيح والذوق المرفه السليم ويمكن تبعا لذلك أن تختلف باختلاف الظروف وتبدل المفاهيم والأنواق , فقد يأتي يوم يرى الناس فيه بين الأشياء روابط وعلاقات لم يكن رآها من تقدمهم أو تنبه إليها .

إذن فالاستعارة تميز بقبول النفس لها وإحساس الذوق بها , وهي لذلك خاضعة لتغير الأنواق واختلاف الطبايع والنفوس , إلا أننا يجب أن نؤكد أن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعنى بالكعب أن يصبح الأمر فيها فوضى وأنم يتسامع في شأنها وإنما هذه الحرية مقيدة باتباع القاعدة العامة الصالحة لكل زمان لكي يقاس عليها وهي وضوح العلاقة وظهور المناسبة بين طرفيها , لأن هذه المناسبة هي المسوغ لوجود الاستعارة أصلا مما أوضحته لنا الاستعارة الجاهلية بوصفها نمطا يحتذى على أتم ما يكون دلالة وصواب إشارة , كما سبق القول .

وانتهيت إلى الفصل الثاني الذي يؤكد الحقيقة التي سبقت مناقشتها في الفصل السابق عند تناولنا موقف الأمدى من استعارات أبي تمام , وهي أن المحدثين لم يخترعوا فنون البديع اختراعا وعلى الأخص فن الاستعارة وما يحمل من معاني التجسيم والتشخيص , ولم يكونوا سابقين إلى هذا الفن , وإنما المتقدمين من الجاهليين عرفوه من قبلهم واستعملوا كثيرا من ألوانه وأشكاله فقلدهم المحدثون وحذوا حذوهم اللهم إلا ما جد من جديد في صورة المعنى مما يلائم ثقافة العصر واتجاهاته ومفاهيمه الحديثة مما أوغل في البحث عنه بعض الشعراء كأبي تمام .

إذن الاستعارة فن قديم ولم ينشأ في يوم وليلة ولكنه تطور على السنه أولئك الشعراء الجاهليين , واخص بالذات أولئك الذين عكفوا على شعرهم ينقحونه ويعملون فيه قرائحهم و يسهرون عليه , إنهم رجال مدرسه عبيد الشعر موضوع الفصل الثاني الذي يدرس في تفصيل مفهوم الصنعة والطبع عندهم مما يلقي ضوءا أكبر وأشمع على قضية الاستعارة الجاهلية , ولنري إلى أي مدي ارتبطت بعمود الشعر العربي الذي حدد للاستعارة عنوان حسننها , وأساس جودتها بوصفها استعاره طبيعية المولد و النشأة كاملة النمو والتطور , وخرجت من هذا الفصل بعد إيراد الشواهد المحللة بأن زهيرا أستاذ هذه المدرسه , ثم إن مدرسته لا تمثل ظاهرة فنية ولكنها كما اعتقد أولي المدارس الفنية تأثيرا

في نقل الشعر العربي من مرحله التلقائية والطبع العفوي إلى مرحلة الخلق القائم على الإدراك والفهم بوسائل التحبير الفني واستطعت أن أحدد الخصائص الفنية للاستعارة عند شعراء هذه المدرسة ملخصة فيما يلي:-

أولاً: ارتباطها بمصطلح عبء الشعر

ثانياً: جمعها بين الصنعة والطبع و ارتباطها بعمود الشعر

ثالثاً: مصاحبة النزعة العقلية لها .

امام الباب الخامس فقد تحدثت فيه عن الاستعارة الجاهلية بين البيئة و الأديب مختصا الفصل الأول بدراسة علاقة الاستعارة الجاهلية ببيئتها عارضا العديد من النماذج الاستعارية الجاهلية مستنبطاً خصائصها مرتبطة ببيئتها فيما يلي:

أولاً: واقع الصورة الاستعارية ووضوحها واعتمادها على عالم الحواس, بمعنى أن الاستعارة استمدت من حيوات العرب في الجاهلية فصورت البيئة صدق تصوير , وهو تصوير واضح جلي لاختفاء فيه بسيط لا غلو فيه بعيد عن المبالغة و التعقيد, ولا شك ان البساطة والوضوح اثران من اثار البيئة و صفاء الذهن واعتدال المزاج وهما يدلان على عقلية هادئة لا اضطراب فيها ولا قلق, ولا غموض ولا تفلسف, وإن هذا التعلق بالواقع جعل وجه المشابه بين طرفيها صورة منعكسة عن هذا الواقع يترك لها من الدلالة وقوة الاداء عن النفس ما لا سبيل الي التعبير عنه بسواها من اساليب التعبير, وهذا النحو من التعبير هو ما اطلق عليه القدماء (إصابة التشبيه).

استمدت الاستعارة الجاهلية من عالم الحيوان, ومن الحياة الإنسانية, ومن البيئة الطبيعية, ولعل المنبع الاول من أغزر المنابع التي اعتمد عليها الشعراء الجاهليون في استعاراتهم, فقد استغلوا حيوان الصحراء ووحشها وطيورها مادة لهذه الاستعارات, وقد ظفرت الناقه بالنصيب الأوفى بوصفها عنصرا مهما من عناصر حيواتها, ومهما يكن من ظهور الحضارة ووضوح اثرها في استعارات قليلة جدا إلا أن الطابع العام الذي صبغ الاستعارة الجاهلية هو الطابع البدوي الذي بقي أثره في التعبيرات اللغوية الحقيقية, وهذا الطابع البدوي تمثله بجلاء تلك القوالب الاستعارية المستمدة من الناقه و الجبل و الوحش و الطباء و الصخور و الرحي و الحبل و غير ذلك, ومن هنا فالخيال الاستعاري خيال منتزع من حيواتهم , فيه كثير من الجمال و الصدق, وفيه كثير من الاتزان و الواقعية, إنه صورة تمس أصول فن الجاهلين و تقصح عن تكوينهم النفسي و ميولهم و تقديسهم الطبيعي وحبهم لمجتمعهم و ارتباطهم به, إنها صورة استعارية تعبر عن كل ما يشغل الشاعر في حياته القلقه المضطربة او الساكنه الهادئة.

ولقد لاحظت الشاعر الجاهلي استغل في صورهِ الاستعارية من ظواهر الطبيعة ما يتصل بالشدة و الرهبة او القوة, فاستعار من النار و الرحي و الوحش و الكأس المره

ولم يستعر كثيرا من المظاهر الطبيعية التي فيها رقة و لطف وهدوء كالصباح والشرق و الاصيل ومن ثم يغلب علي الظن أن الصورة الاستعارية في مغزاها ومصادرها توحى بالكفاح والالم و القسوة والعنف أكثر ما تمثل الاستقرار و الراحة و اللين و الهدوء . وبالتالي نستطيع أن نقول , لقد اصبحت الاستعارة الجاهلية لاتصالها الوثيق بهذا الواقع المحسوس , اُصبحت مرتبطة ارتباطا قويا بخصائص البيئة المناخية و الاقليمية فكما ان هذه الخصائص وجهت حياه هؤلاء الناس و طريقتهم فيها فقد وجهت صورهم الاستعارية أيضا بوصفها جزءا من شخصيتهم وبيئتهم العربية.

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية اعتمدت أكثر ما اعتمدت علي حاسة البصر وهي في مقدمه الحواس المقدره للجمال والتي تتركه و تنقله إلي النفس.

ثانيا: التكرار والمحافظة : ولقد ترتب على الخاصية السابقة أن تكررت وشاعت القوالب والأساليب الاستعارية الماثورة المعادة في شعرهم والتي تتصل بمواد معينة تصاغ منها الاستعارة , إن هذا التكرار ليس منشؤه فقرهم الفني , بل منشؤه فقر الطبيعة لأننا لا نستطيع أن نطالب الجاهلي بأن يقول أكثر مما قال إذا تذكرنا فقر الطبيعة الصحراوية وتشابهها وقلة التنوع في مظاهرها وألوانها ونباتها , المهم أنه حقق كثيرا من هذه الاستعارات تحقيقا يبرهننا بدقة تتبعه لمختلف عناصر الطبيعة الجامدة والحية .

إن هذا التكرار إن عُد من مظاهر الجمود فهو في الوقت نفسه دليل على أن هذا الشعر قد بلغ حدا كبيرا من النضج والاستقرار , كما أنه دليل أيضا على عراقة هذا الشعر وإيغاله في القدم بما يسمح بفسوخ تقاليد معينة له يصبح لها مع مرور الزمن سلطان قاهر يبلغ حد الجمود , إنها ظاهرة معروفة مألوفة في كثير من الأداب قديمها وحديثها على درجات تختلف باختلاف الظروف والأحوال وذلك أن من المسلم به أن قدرا كبيرا من أعمالنا يصدر عفويا من فيض ما رسخ في نفوسنا من معان وكلمات .

وبوجه عام لزمت المحافظة القصيدة العربية واستعمالها الشاعر الجاهلي حقيقة ومجازا يأخذ اللاحق عن سابقه كما تؤخذ الفريضة المحتومة , وإن هذا لدليل على تمكن هذه الخصلة من النفس العربية , ولقد اكتسبت هذه الخلعة الاستعارة واللغة في صورتها وفير

جوهرها قوة داخلية خاصة وحركة ذاتية جعلتها تسامر الحياة وتجاري الطبيعة دون أن تتحول هذه المجارة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة , فيموت وضع ليقوم وضع, وتذهب صورة لتحل محلها أخرى ,ومن هنا أصبحت الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الانفعالي للنفس الجاهلية ,ومن هنا أيضا تعد المثل للعبارة الفنية الجاهلية , وفيها أودع الشعراء الجاهليون كل أمجادهم النفسية والعقلية .

ولست أشك في أن هذا التكرار غير بعيد عن طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية – إذ أردنا مزيدا من الأسباب – فلقد دعت هذه الحياة إلى ذلك لأنها قائمة على وحدة القبيلة والوحدة هي أساس ذلك المجتمع والقبيلة هي الصورة الوحيدة من صور الاجتماع التي تستطيع حياة البداوة أن تحققها , ثم إن أفراد القبيلة يتساوون في النصيب الذي يصيبه كل من الثروة لا يوجد بينهم فارق ذو شأن ومصدر الحصول على الرزق واحد لديهم ففتشابه به أعمالهم وتتحد وتتشابه تبعاً لذلك شخصياتهم فلا يوجد بينهما تنوع شديد مما يؤثر بدوره فيما ينتجون من تراث أدبي تنطبع فيه أخيلتهم ومظاهر تفكيرهم , وبالتالي يحق لنا أن نقول : إن هذا التكرار دليل قوي على أن الشعر الجاهلي تراث جماعي , ولم يكن تراثاً فردياً إلا أننا لا نستطيع القول بأن التفاوت غير موجود , ولكن لكل استعمال ارتباط معين في نفس الشاعر وارتباط بتجربته الخاصة ورويته الذاتية .

ولعل هذا ما يفسر لنا قيمة الاستعارة في الأدب الجاهلي – فقيمتها إنما تكمن فيما نجده من فروق في استخدامها رغم اتحاد المادة التي صنعت منها أصلاً وهذا هو المنهج الذي تلتقي فيه فلسفة الفن بفلسفة اللغة والذي يرى أن التباين في الصياغة لا يوجد إلا إذا وجد تباين في الإحساس .

ونخلص من هذا كله إلى الخاصية الثالثة وهي اعتماد الاستعارة الجاهلية على التشخيص والتجسيد , وقد تصور الجاهليون الحياة في كثير من الجوامد أي أنهم لم يعرضوا علينا استعاراتهم الحسية جامدة بحيث تنتشر الملل في نفوسنا , وقد أشاعوا فيها الحركة وبثوا كثيراً من الحيوية بما أضافوا إليها من سمات التشخيص والتجسيد وفي هذا يتمثل المعنى الدرامي في التصوير الاستعاري والتشبيهي على سواء فضلاً عن أن في التجسيد والتشخيص يتحلى معنى التصوير البلاغي , وما من شك في أن هذه الحركة وهذه الحيوية مشتقة أيضاً من حياتهم التي لم تكن تعرف الاستقرار أو الثبات , فهم دائماً راحلون وراء الغيث ومساقط الكلا ومن ثم كانوا إذا وصفوا أو عبروا عن أي معنى

وصفوة أو عبروا عنه متحركا لا واقفا جامدا , لذلك كانت الحركة والتجسيد أساس استعاراتهم , إنها الحركة المستمدة من حياتهم المتنقلة , وهذه الحركة في حياتهم تعني عدم الثبات والاستقرار , وبالتالي عدم الوقوف عند شئ وإطالة النظر فيه في غالب الأحيان , ومن هنا كانت معانيهم سريعة أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها .

وربما جاز لنا أن نربط بين حياة التنقل هذه وقلة الاستعارة في أدب الجاهليين وهي لا شك مرتبطة بالمعاني فكما نرى الشاعر الجاهلي لا يكاد يقف عند معنى من المعاني التي تساوره حتى يتجاوزها إلى معنى آخر يخطر بذهنه , كذلك لا نراه يصيغ شعره كثيرا بالاستعارة , بل غلب عليه فن التشبيه لما يتفق وسرعة هذا التنقل .

لقد حاول الشاعر الجاهلي بذلك التمعن في الأشياء والتعمق في الأفكار بوساطة هذا التجسيد , لذا نستطيع أن نقول إن الاستعارة لدى الجاهليين كانت مكنية أكثر منها نصريحية .

وفي النهاية طرحت هذه الاسئلة وأجبت عنها بمناقشات مطولة مطبق عليها :

ما الدوافع والأسباب التي ألجأت الجاهلي إلى هذا التشخيص , وهل التشخيص مقياس جودة بالفعل ؟ وإلى أي مدى استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه بوساطة التشخيص أو التجسيد , كيف جاءت الاستعارة عنده أداة فعالة في هذا التوصيل ؟

أما الفصل الثاني من هذا الباب فقد كان إجابة تطبيقية تحليلية للسؤال الأخير وخلاصة الإجابة عنه – أن الشاعر الجاهلي أقبل باستعاراته على حقائق الكون والحياة إقبال فنان وأدى هذه الحقائق والتجارب أداء فنان يحببها أمامنا شاخصة من خلال استعاراته , ينفخ فيها من عاطفته ويلونها برؤية فيعدينا بعدوى انفعاله ووجدانه , استطاع الشاعر الجاهلي توصيل معانيه وتجاربه عن طريق هذه الفن الجميل بحيث أصبحت الاستعارة لديه أداة فعالة في هذا التوصيل .

استخدم خياله الشعري في تحليل الأشياء والتأليف بينها وتوحيدها والتسامي بها ليخرج بخلق جديد بوساطة استعاراته , لقد استطاع أن ينجح في جعل نفسه عنصرا من عناصر الصورة الاستعارية , بل هو البعد الرئيسي فيها تحمل في كل جزء من جزئياتها مشاعره وأحاسيسه , كما كان دقيقا في مراعاة صنوف التشابه التي تربط ما

بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية ,وبمعنى آخر استطاع أن يربط بين الموضوع وإحساسه أو بين الحقيقة الواقعية وجدانه الذاتي ,وهو ما يبنى في النقد الحديث بالمعادل العاطفي للفكر , مما يزيدنا وعياً بتجربته وتعمقا لمفزاها وفي الترقى بهذه التجربة إلى مستوى المشاركة الفنية التي تقوم على التذكر والتحليل والتعاطف , ذلك لأن الشاعر الجاهلي امتاز بالحساسية والتوفر العاطفي وبدقة الملاحظة والقدرة على الرؤية الجلية والتذكر الحي لتجربته بحيث استطاع أن يصنع لنا هذا القالب الفني يحمل فكره منصهرا مع انفعاله , كل ذلك من خلال نجاح الشاعر الجاهلي في تنظيم العلاقة بين النفس والأشياء ثم تنظيم العلاقة بين الأشياء بعضها وبعض , وهذه هي وظيفة الشاعر الأصل .

وجدير بالذكر أن الاستعارة الجاهلية في هذا الأطار الذاتي أضحت رمزا والرمز تفاعل بين شيئين , أحدهما ظاهر والآخر خفي , أما الظاهر فهو عالم الحس وأما الخفي فهو عالم النفس والشعور , ولقد اغترف الرمز من منهلين : المنهل الطبيعي المتمثل في البيئة الجاهلية , وهو النهل العذب الذي صدر عنه الرمز الجاهلي , والمنهل الثقافي هو ما في المجتمع من أساطير وتقاليد وعادات وتفاعل , وهو قومي في طبيعته , فلكل قوم ثقافتهم وعاداتهم .

ونعود فنقول إن التكرار الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق هو الذي يفتح أعيننا على هذا الرمز الخاص أو الصورة التخيلية , فإذا ما كرر الشاعر استعارات معينة , فإن تلك الاستعارات تضحي رموزا خاصة به , ولذلك بات من غير المعقول القول بأن وظيفة الاستعارة في الشعر الجاهلي هي التزيين والتوضيح فقط , وإنما الأهم من ذلك أن المشبه والمشبّه به , إذا كثر ترادفهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب تحدثت عن الاستعارة في النثر الجاهلي , وهي مع قلتها فيه وخوف لونها , لها من الطرافة وحسن الاستخدام والارتباط بالموقف والتجربة ما للاستعارة في الشعر الجاهلي , تسهم في توضيح الرؤية وترجم عن خيال أصيل ارتبط بحس صاحبه , تعتمد دائما على خامات البيئة , تصوغ منها موادها وتحقق

ارتباطا وثيقا وقويا بين الطبيعة والفكر الجاهلي الذي نما وترعرع بين أحضان هذه الطبيعة الرقيقة السمحاء .

هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث مما لا يعني عن وجود غيرها مما تفرع عن أساسياته في داخله ومما لا يقل أثر وأهمية عما ورد في هذه الخاتمة , إنما هي عجالة ينبغي ألا تصرف القارئ عن تتبع الجزئيات المهمة والمتعددة الداخلة في أبوابه وفصوله .

وأرجو أن أكون قد وقفت في سد بعض الفراغ في دراسة هذا الفن الجميل , الذي وصفه "ابن الأثير" بقوله :
" وهذا الموضوع الذي نحن بصدد ذكره وهو " الاستعارة " كثير الإشكال , غامض الخفاء (١) .

فإن كنت قد قصرت فما أنسب الكمال لنفسى , والكمال لله سبحانه وتعالى وحده , وحسبي أني حاولت .

والله ولي التوفيق والرشاد , إنه نعم المولى ونعم النصير .

الدكتور / أحمد عبد السيد الصاوي

ثَبَتَ المصادر والمراجع

أولاً : أهم المصادر والمراجع العربية :

• الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى البصري المتوفى ٣٧٠هـ) :

١- الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي المتوفى في الموصل عام ٢٣١هـ/أبي عبادة الوليد بن عبيد البحرى الطائي المتوفى عام ٢٨٤هـ بتحقيق الشيخ السيد احمد صقر - طبقة وزارة الثقافة .

• إبراهيم سلامة (دكتور) .

٢- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - (ط١) - الأنجلو المصرية ١٩٥٠ .

• الأبيشي (شهاب الدين أحمد) .

٣- المستطرف في كل فن مستظرف - مكتبة محمود توفيق / مصر ١٩٣٣ .

• ابن الأثير (ضياء الدين احمد اسماعيل بن سعيد الشافعي الحلبي المصري المتوفى ٦٣٧ هـ)

٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة - طبع ونشر نهضة مصر (ط٢) ١٩٧٣ .

• إحسان عباس (دكتور)

٥- فن الشعر (ط بيروت ١٩٥٥) .

• أحمد الشايب (الأستاذ) .

- ٦- الأسلوب (دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) (ط٤) نهضة مصر .
٧- أصول النقد الأدبي - المطبعة الفاروقية بالإسكندرية - نشر نهضة مصر ١٩٥٥ .
-

• أحمد ضيف .

- ٨- مقدمة لدراسة بلاغة العرب (ط١) - مطبعة انور - القاهرة ١٩٤٣ .
-

• أحمد عبد السيد الصاوي (دكتور)

- ٩- النقد التحليبي عبد القاهر الجرجاني - ط الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية ١٩٧٩ + ط الانتصار بالإسكندرية ٢٠٠٤ .
١٠- مفهوم الجمال عند عبد القاهر الجرجاني - دراسة في البلاغة والنقد - ط دار الأندلس الإسكندرية ١٩٨٤ .
١١- مفهوم الجمال في النقد الأدبي (أصوله وتطوره) - (ط١) - مركز الإسكندرية للجمع التصويري ١٩٨٤ .
١٢- مفهوم المبالغة في الفكر النقدي والبلاغي - دراسة تطبيقية تحليلية - (ط١) الإسكندرية مطبعة قدرى ٢٠٠٠ سنة ١٩٩٦ + (ط٢) - مطبعة الانتصار - الإسكندرية ٢٠٠٥ .
-

• أحمد كمال ذكي (دكتور) .

- ١٣- الأساطير - المكتبة الثقافية - القاهرة - أول مارس ١٩٦٧ .

- ١٤- النقد الأدبي الحديث أصوله ، واتجاهاته- الهيئة المصرية العامة ١٩٨٧ .
-

• ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ)

١٥- بديع القرآن - تقديم وتحقيق الدكتور حفني شرف (ط١) نهضة مصر ١٩٦٧.

• الأصمعي (أبو سعيد بن قريب المتوفى ٢١٦ هـ)

١٦- الأصمعيات - تحقيق الشيخ احمد شاکر والأستاذ عبد السلام هارون (ط١) دار المعارف بمصر ١٩٦٤ + (ط٢) ١٩٧٦ .

• الأعشى (ميمون بن قيس) .

١٧- ديوان الأعشى - تحقيق الدكتور محمد محمد حسين - مكتبة الآداب - مصر ١٩٥٠ .

• امرؤ القيس

١٨- ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم (ط٣) دار المعارف ١٩٦٩ .

• أمين الخولي . (الأستاذ) .

١٨- فن القول - دراسة مقارنة تصيّر البلاغة فن القول - دار الفكر - ط الحلبي القاهرة ١٩٤٧م.

١٩ - مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب - دار المعرفة (ط١) ١٩٦١ .

• إنصاف جميل الربضي (دكتور) .

٢٠- بين الفلسفة والإبداع - دار الفكر - عمان - الأردن ١٩٩٥ .

• أوس بن حجر .

٢١- ديوان أوس - تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم - دار صادر - بيروت ١٩٦٠ م.

• بدوي طبانة (دكتور).

٢٢- أبو هلال الفكري ومقاييسه البلاغية (ط٢) الأنجلو المصرية .

٢٣- البيان العربي - الأنجلو المصرية (ط١) ١٩٥٦ .

• بشر بن أبي خازم

٢٤- ديوان بشر - تحقيق الدكتورة عزة حسن ط وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٢ م.

• بشرى صالح (دكتور) .

٢٥- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث (البيان العربي) - الأنجلو المصرية (ط١) ١٩٥٦ .

• بهاء الدين العاملي (ت ١٠٣١هـ)

٢٦- الكشكول - تحقيق الزراوي (ط الحلبي) - مصر ١٩٦١ .

• التفتازاني (سعد الدين - ت ٧٩١هـ)

٢٧- مختصر العلامة سعد الدين التفتازي على تلخيص المفتاح للإمام الخطيب القزويني في علم المعاني والبيان والبديع - ط القاهرة (بدون)

• تمام حسان (دكتور)

٢٨ - الأصول - دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي نشر دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب (ط١) ١٩٨١.

• أبو تمام

٢٩ - ديوان أبي تمام - بشرح الخطيب التبريزي- تحقيق . محمد عبده عزام ذخائر العرب - دار المعارف - مصر ١٩٧٦.

• التتوحي (الإمام زين الدين أبو عبد الله بن محمد أحمد - أحد أعيان المائة السابعة للهجرة .

٣٠ - الأقصى القريب - (ط السعادة بمصر) - بدون .

• الثعالبي (الإمام أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل - المتوفي ٤٣٠هـ)

٣١ - كتاب فقه اللغة وأسرار العربية (ط١) المطبعة الأدبية - مصر ١٣١٧هـ.

• ثعلب (أبو العباس أحمد - المتوفي ٢١٩ هـ)

٣٢ - قواعد الشعر - ط مصطفى الحابي - القاهرة ١٩٤٨ .

• جابر عصفور (دكتور)

٣٣ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - ط دار المعارف ١٩٨٠ .

• الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ المتوفي ٢٥٥هـ)

٣٥- البيان والتبيين (ط) ١٩٥٠ .

٣٦- الحيوان - (ط) - هارون - مطبعة الحلبي مصر ١٩٣٨ .

• الجرجاني (أبو الحسن السيد الشريف علي بن محمد بن علي السيد الحسيني
الحنفي المتوفي ٨١٦هـ)

٣٧- التعريفات - ويليها رسالة في بيان اصطلاحات الصوت لمحي الدين بن عربي
صححه احمد سعد علي - نشره مصطفى الحلبي - مصر ١٩٣٨ .

• الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز - المتوفي ٣٦٦ هـ)

٣٨- الوساطة بين المتنبي وخصومه - تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم
وعلى البجاوي - ط الحلبي - دار إحياء الكتاب العربي (بدون) .

• ابن جني (أبو الفتح عثمان - المتوفي ٣٩٢هـ)

٣٩- الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - ط دار الكتب - ج ١ ١٩٥٢ +
ج ٢ ١٩٥٥ + ج ٣ ١٩٥٦ + طبعة الهيئة العامة لتصور الثقافة - تقديم الدكتور عبد
الحكيم راضي ٢٠٠٦ م .

• حاتم الطائي .

٤٠ شرح ديوان حاتم - شرحه ابراهيم الجزيني دار الكاتب العربي - بيروت -
لبنان (ط) ١٩٦٨ .

• حازم القرطاجني (ت ١٨٤ هـ)

٤١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب الخوجة - ط تونس ١٩٦٦ .

• حامد عبد القادر (دكتور) .

٤٢ - دراسات في علم النفس الأدبي - المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٤٩ .

• حسان بن ثابت

٤٣- ديوان حسان - بتحقيق د. سيد حنفي - مراجعة حسن كامل الصيرفي ط وزارة الثقافة - الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

• حسن أحمد عيسى (دكتور)

٤٤- الإبداع في الفن والعلم - عالم المعرفة - الكويت - ديسمبر ١٩٧٩ م .

• الحصري القيرواني (أبو اسحاق ابراهيم بن علي) .

٤٥- زهر الآداب وثمر الألباب - تحقيق علي البجاوي - دار إحياء الكتب - ط عيسى الحلبي - (ج ١) - (ط ١) ١٩٥٣ .

• الحطينة

٤٦- ديوان الحطينة - بشرح ابن السكيت والسكري - تحقيق نعمان أمين (ط ١) نشر مصطفى الحلبي - مصر ١٩٥٨ .

• حفني شرف (دكتور)

٤٧- الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق - (ط١) - نهضة مصر ١٩٦٥ .

• حمادي صمود (دكتور)

٤٨ - في نظرية الأدب عند العرب (ط النادي الأدبي الثقافي بجدة - السعودية ١٩٦٠
١٤١١هـ)

• الخنساء

٤٩ ديوان الخنساء - ط دار بيروت ١٩٦٣ + ط الروائع - مكتبة الأسرة الهيئة
المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ .

• درويش الجندي (دكتور) .

٥٠- النظم القرآني في كشاف الزمخشري - ط دار نهضة مصر ١٩٦٩ .

• الرازي (الإمام فخر الدين بن ضياء الدين عمر - المشهور بابن الخطيب أو
ابن خطيب الري - المتوفي ٦٠٦ هـ) .

٥١- المحصول في علم الأصول - تحقيق الدكتور طه جابر فياض - رسالة دكتوراه
مخطوطة - كلية الشريعة - بالمدينة المنورة ١٩٧٢ .

٥٢- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - ط القاهرة ١٩٧٢ + ط دار العلم للملايين
تحقيق ودراسة الدكتور بكري شيخ أمين - (ط١) - بيروت - لبنان ١٩٨٥ .

• ابن رشد (الوليد - ت ٥٩٥هـ)

٥٣- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر - ومعه جوامع الشعر للفارابي - تحقيق وتعليق د. محمد سليم سالم - ط المجلس الأعلى للشنون الاسلامية - القاهرة ١٩٧١ .

• ابن رشيق (أبو علي الحسن - المتوفي ٤٥٦هـ)

٥٤- العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده (ط أمين هندية ١٩٢٥ + ط بيروت ١٩٦٧ + ط الجبل - بيروت لبنان - الطبعة الرابعة ١٩٧٢ .

• الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى المتوفي ٣٨٦هـ)

٥٥- النكت في إعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرين - تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام - والأستاذ محمخ خلف اللع - ط دار المعارف (ط ٢) ١٩٦٨ + (ط ٤) - دار المعارف ١٩٩١ .

• روز غريب

٥٦- النقد الجمالي و اثره في النقد العربي - ط دار الفكر العربي - بيروت - لبنان ١٩٩٣ .

• زكريا ابراهيم (دكتور)

٥٧- فلسفه الفن في الفكر المعاصر - نشر مكتبه مصر - الفجاله - القاهره (بدون)

• زكي مبارك (دكتور)

٥٨- الموازنه بين الشعراء - دار الكاتب - القاهره ١٩٣٦ .

• الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر المتوفي ٥٣٨ هـ)

٥٩- الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (ط)
- المطبعة العامرة ١٣٨٥ هـ.

* زهير بن أبي سلمي

٦٠- ديوانه - ط دار البيان - بيروت ١٩٦٨ + شرح ديوان زهير - صنعه الاعلام
الشنتمري - تحقيق د/ فخر الدين فياوه - منشورات دار الافاق - بيروت لبنان (ط٣)
١٩٨٠.

* الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)

٦١- شرح المطلقات المبيع - نشر دار الفكر العربي - حلب - سوريا ١٩٨٢ + ط
دار صادر - بيروت - لبنان ١٩٦٣.

• السبكي (أبو حامد بهاء الدين المتوفي ٣٧٣ هـ)

٦٢- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح- ومعه مختصر السعد للزوزني
ومواهب افتتاح للمغربى (ط١) - بولاق (ج٤) ١٣١٧ هـ

* السدوسي (ابوفيد مؤرج عمر - المتوفي ٦٠٠ هـ)

٦٣- كتاب الأمثال- حققه د/ رمضان عبد التواب- نشر الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر ١٩٧١.

• السكاكي (ابو يعقوب يوسف المتوفي ٦٢٦ هـ)

٦٤- مفتاح العلوم - ط مصر ١٣١٧ هـ.

- ابن سلام (الامام الحافظ ابو عبيد القاسم بن سلام- المتوفي ٢٢٤ هـ)
- ٦٥- كتاب الأمثال- حققه وقدم له الدكتور عبد المجيد قطامن - دار المأمون للتراث - دمشق- بيروت (ط١) ١٩٨٠.
- ابن سنان الخفاجي (الامير ابو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان - المتوفي ٤٦٦ هـ)
- ٦٦- سر الفصاحة - صححه وعلق عليه ا. عبد المتعال الصعيدي- ط ونشر محمد صبيح ١٩٥٢ + ط بيروت - دار الكتب العلمية (ط١) ١٩٨٢.

-
- سيد حنفي (دكتور)
 - ٦٧- الشعر الجاهلي- مراحل و اتجاهاته الفنية- الهيئة المصرية العامة ١٩٧١.
 - السيد المرتضي (ابو القاسم علي بن الطاهر ابو احمد الحسين المتوفي ٤٣٦ هـ)
 - ٦٨- الأمالي - تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم - ط دار الكتب مصر / ١٩٥٤.

-
- ابن سينا (٤٢٨ هـ)
 - ٦٩- الشفاء- (الشعر ج ٩) - تحقيق د/ عبد الرحمن بدوي - نشر الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦.

-
- السيوطي
 - ٧٠- الإتقان في علوم القرآن. (ط٢) - المطبعة الأزهرية ١٩٢٥

٧١ - المزهري في علوم اللغة و أنواعها- شرح و تعليق محمد احمد جاد المولي
وعلي البجاوي- ومحمد ابو الفضل ابراهيم- دار احياء الكتب - عيسى البالي(بدون)
+ ط القاهرة- دار التراث-جزءان(بدون).

• الشريف الرضي (ت ٤٠٦ هـ)

٧٢- تلخيص البيان في مجازات القرآن- تحقيق محمد عبد الغني حسن(ط١) -
عيسى البالي الحلبي - القاهرة ١٩٥٥.

• الشَّامَخ بن ضِرَار الذَّيْبَانِي

٧٣- ديوانه - تحقيق و شرح د/ صلاح الدين الهادي- دار المعارف- ذخائر العرب
١٩٧٧.

• شوقي ضيف (مكتور)

٧٤- البلاغة- تطور و تاريخ - ط دار المعارف ١٩٦٥

٧٥- الفن و مذاهبه في الشعر العربي - منشورات مكتبة الأندلس بيروت ١٩٥٦

٧٦- في النقد الأدبي (ط٢) دار المعارف

• الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى الصولي المتوفي ٣٣٥ هـ) أو (٣٣٦ هـ)

٧٧- أخبار أبي تمام - حققه و علق عليه - د/محمد عبده عزام و د/خليل عساكر ,
ونظير الإسلام الهندي - منشورات دار الافاق - بيروت لبنان (ط٣) ١٩٨٠ + ط
لجنة التأليف و الترجمة- القاهرة ١٩٣٧.

• ابن طباطبا الطوي (ت ٣٢٢ هـ)

٧٩- عيار الشعر - تحقيق د طه الحاجري و الدكتور زغلول سلام ١٩٥٦ + ط
منشأه المعارف - الاسكندريه ١٩٧٩.

• طرفه بن العبد

٨٠- ديوانه - تحقيق كرم البستاني - ٥ ط دار صادر بيروت لبنان ١٩٥٣

• الطرمّاح بن حكيم

٨١ - ديوان طفيل الغنوي و الطرمّاح بن حكيم - ط لندن ١٩٢٧.

• طفيل الغنوي.

٨٢- ديوان طفيل الغنوي و الطرمّاح بن حكيم - ط لندن ١٩٢٧.

٨٣- ديوان طفيل- تحقيق د. محمد عبد القادر - بيروت ١٩٦٨.

• طه حسين (دكتور)

٨٤- حديث الاربعاء (ط ٩) - دار المعارف (بدون)

• طاهر حمودة (دكتور)

٨٥- دراسة المعني عند الأصوليين- ط دار الجامعيه للطباعه و النشر بالاسكندريه
(بدون)

• الضبي (أبو عكرمة عامر بن عمران بن زياد الضبي - المتوفي ١٧٨ هـ)

٧٨- المفضليات- ديوان العرب (١) - تحقيق و شرح الشيخ احمد شاکر و أ / عبد السلام هارون + ط٢ دار المعارف بدون + ط٤ - دار المعارف ١٩٦٣.

* عاطف جودة نصر (دكتور)

٨٦- الخيال - مفهوماته ووظائفه- ط الهيئة المصرية الهامه ١٩٨٤.

• عامر بن الطفيل

٨٧- ديوان عامر بن الطفيل, وعبيد الابرص- بتحقيق "لايل" ١٩٢٣

• عبد الحميد جیده

٨٨- التخيل و المحاكاة في التراث الفلسفي و البلاغي- منشورات دار الشمال (ط١) - دار المعرفة- القاهرة ١٩٥٨

• عبد الحميد يونس (دكتور)

٨٩- الأسس الفنية للنقد الادبي- ط دار المعرفة- القاهرة ١٩٥٨.

* ابن عبد ربه (الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلس المتوفي ٣٢٨ هـ)

٩٠- العقد الفريد - شرحه وضبطه, وصححه وعنون موضوعاته, ورتب فهرسه الدكتور أحمد أمين- وأحمد الزين- وإبراهيم الأبياري- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ط السعاده بمصر- المكتبة التجارية ١٩٤٧)
+ ط دار الفكر - بيروت- لبنان بتحقيق محمد سمعيد العريان (بدون)

• عبد الرحيم بن احمد العباس- المتوفي ٩٦٣ هـ)

٩١- معاهد التنصيص علي شواهد التلخيص - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ج٢) ط السعاده بمصر- المكتبة التجارية ١٩٤٧.

• عبد العزيز الأهواني (دكتور) .

٩٢- ابن سناء المُلك و مشكلة العقم و الابتكار في الشعر - الأنجلو المصرية
١٩٦٢.

• عبد العزيز حمودة (دكتور)

٩٣- المراهبا المقعرة- نحو نظرية نقدية عربية - عالم المعرفة- عدد ٢٧٢ الكويت-
مطابع الوطن - اغسطس ٢٠٠١

• عبد العظيم المطعني (دكتور)

٩٤- التشبيه البليغ - هل يرقى إلي درجة المجاز؟ . نشر دار الأنصار- القاهرة
١٩٨٠.

٩٥- (الحكمة، و المثل، و المثال)- ضمن بحوث مجله كليه اللغة العربية- جامعه ام
القري بمكة المكرمة عدد ١٤٠٥ هـ

• عبد القادر حسين (دكتور)

٩٦- القرآن و الصورة البيانية- ط دار نهضة مصر ١٩٧٥ .

• عبد القادر الرباعي (دكتور)

٩٧- الصورة الغنية في النقد الشعري- دراسة و تطبيق- ط دار العلوم- الرياض-
السعودية ١٩٨٤

• عبد القاهر الجرجاني (الشيخ الإمام مجد الاسلام أبو بكر بن عبد الرحمن ابن
محمد الجرجاني المتوفي ٤٧١ هـ)

٩٨- أُمُرات البَلاغة- قَراءَ وعلقَ عليهِ أبو فَهر، الشَیخ مَحمود مَحمد شاکر- نَشر دار المَوفَی بَجدِه - الطَبعه الأولى ١٩٩١+ نَسخه بِتَعلیق أحمد مَصفی المَراغی المَکتبه التَجارِیة ١٩٤٨.

٩٩- دلائل الإعجاز- قَراءَ وعلقَ عليهِ أبو فَهر - الشَیخ مَحمود مَحمد شاکر - نَشر مَکتبه الخانَجي بالقاهَرة - مطبَعة المَدنی - بالقاهَرة ١٩٨٤.
+ نَسخه بِتَصحیح الشَیخ مَحمد عبده تَعلیق السَید مَحمد رَشید رضا - مَکتبه القاهَرة ١٣٣١هـ.

• عبد الكريم مجاهد (دكتور)

١٠٠- الدلالة اللغوية عند العرب - نشر دار الضياء- عمان- الاردن ١٩٨٥

• عبد الله الغدّامي (دكتور)

١٠١- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريرية) ط النادي الأدبي الثقافي بجدّة- السَعودِیة (ط١) ١٩٨٥.

• عبد المجيد عابدين (دكتور)

١٠٢- الأمثال في النثر العربي القديم , مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى - (ط١) - مَکتبه مَصر ١٩٥٦.

* عَبيد بن الأَبرص

١٠٣- ديوانه- بِتَحقِيق و شَرح د/حَسين نَصار- ط الحلبي مَصر ١٩٥٧
+ ط لَندن بِتَحقِيق (لايل) ١٩١٣.

• أبو عَبيد البَکري

١٠٤ - فِصل المَقال في شَرح الأمثال، وهو شَرح للکتاب الأمثال لأبي عَبيد القاسم بن سلام- تَحقِيق د/إحسان عباس ودَکتور عبد المَجد عابدين دار الأمانه- بیروت- لَبنان.

* أبو عبيدة (معمّر بن المنثري التيمي - المتوفى ٢١٠ هـ)

١٠٥- مجاز القرآن- عارضه بأصوله- وعلق عليه الدكتور محمد فؤاد سزكين- نشر
محمد سامي أمين الخاتجي بمصر (ط١) ١٩٥٥.

• عدنان رشيد (دكتور)

١٠٦- دراسات في علم الجمال - دار النهضة العربية - بيروت لبنان ١٩٨٥.

• ابن العربي (أبو بكر محيي الدين محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله
الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف في المشرق بابن عربي، وفي الأندلس بابن
العربي، ولقب بالشيخ الأكبر).

١٠٧- الفتوحات المكية (ج٢)- ط بولاق - مصر ١٢٩٣هـ.

• عروة بن الورد

١٠٨- ديوان عروة و السموأل . ط دار صادر - بيروت ١٩٦٤.

• عز الدين اسماعيل (دكتور)

١٠٩- الأسس الجمالية في النقد العربي (ط١)- دار الفكر- القاهرة ١٩٥٥.

١١٠- التفسير النفسي للأدب- ط دار المعارف ١٩٦٢

١١١- الشعر العربي المعاصر - (ط٢)- دار الفكر- القاهرة ١٩٧٨.

• عز الدين بن عبد السلام (أبو محمد عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام
المسلم المتوفي ٦٦٠ هـ)

١١٢ - مجاز القرآن - ويسمى الإشارة إلى الإيجاز في معرفة أنواع المجاز حققه
وقدم له د / محمد مصطفى بن الحاج - منشورات كلية الدعوة الإسلامية (ط ١)
طرابلس - ليبيا - ١٩٩٢.

• عفت الشرفاوي (دكتور)

١١٣ - دروس ونصوص في قضايا الألب الجاهلي - ط دار النهضة العربية بيروت
ولبنان ١٩٧٩ .

١١٤ - بلاغة العطف في القرآن الكريم - ط النهضة العربية - بيروت لبنان ١٩٨١ .

• العقاد (الأستاذ عباس محمود)

١١٥ - ابن الرومي (حياته من سفره) ط القاهرة ١٩٥٧ + ط ١٩٦٩ .

١١٦ - ساعات بين الكتب (ط ٣) - مكتبة النهضة المصرية - مطبعة السعادة ١٩٦٩

١١٧ - الفصول (مجموعة مقالات) ط دار الغندور - بيروت (ط ٢) ١٩٦٧ .

١١٨ - اللغة الشاعرة (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) ط الأنجلو المصرية
١٩٦٠ + ط مكتبة غريب - دار غريب للطباعة ١٩٨٨ .

• علقمة الفحل

١١٩ - ديوان علقمة وطرفة ووغتره بن شداد - دار الفكر بيروت ١٩٦٨ .

• الطوي (أمير المؤمنين يحيى بن حمزة بن ابراهيم الطوي اليميني المتوفي
٧٤٩ هـ) :

١٢٠- الطراز - (المتضمن لأسرار البلاغة , وعلوم حقائق الإعجاز ط - المقتطف
- مصر ١٩١٤ + ط دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان ١٩٨٢ .

• علي الزبيدي (دكتور) .

١٢١ - في الأدب العباسي (ط١) - دار المعرفة ١٩٥٩ .

• علي عبد الواحد وافي (دكتور) .

١٢٢ - فقه اللغة (ط٥) - نشر لجنة البيان العربي ١٩٦٢ .

• عنتره العيسى .

١٢٣ - ديوان علقمة وطرفة , وعنتره - دار الفكر - بيروت ١٩٦٨ .

• ابن فارس (المتوفي ٢٩٥هـ)

١٢٤ - الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها - مطبعة المزيد المكتبة
السلفية ١٣٣٨هـ + ط عيسى الحلبي - القاهرة - بتحقيق الشيخ السيد صقر ١٩٧٧ .

• فايز الداية .

١٢٥ - جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) - ط دار الفكر -
بيروت لبنان - ودار الفكر بدمشق سوريا (ط٢) ١٩٩٠ .

• أبو الفرج الأصفهاني (المتوفي ٣٥٦هـ)

١٢٦ - الأغاني - ط وزارة الثقافة - بإشراف محمد أبي الفضل ابراهيم نشر الهيئة
المصرية العامة ١٩٧٠ .

• أبو القاسم الشابي .

١٢٧ - الخيال الشعري عند العرب - الشركة القومية للنشر والتوزيع تونس ١٩٦١ .

• القالي (أبو علي اسماعيل بن القاسم القالي البغدادي المتوفي ٣٥٦ هـ) .

١٢٨ - كتاب الأمالي - في مجلدين - الأول جزءان - والثاني كتاب الأمالي والنيل والتنبيه - نشر الهيئة المصرية العامة ١٩٧٥ .

• ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي المتوفي ٢٧٦ هـ) :

١٢٩ - تاويل مشكل القرآن - بشرح وتحقيق السيد أحمد صقر (ط١) دار المعارف ١٩٥٤ + طبعة المكتبة العلمية (ط٢) بيروت لبنان ١٩٨١ .

١٣٠ - الشعر والشعراء - تحقيق وشرح الشيخ أحمد محمد شاكر - ط دار التراث العربي (ط٣) ١٩٧٧ .

• قدامة بن جعفر (أبو الفرج قدامة المتوفي ٣٣٧ هـ) .

١٣١ - نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - نشر مكتبة اخانجي - القاهرة ١٩٧٨ .

• القزويني (جلال الدين أبو عبد الله بن قاضي القضاة سعد الدين أبو عبد الرحمن القزويني - المتوفي ٧٣٩ هـ) .

١٣٢ - الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبدع) - شرح وتعليق د / عبد المنعم خفاجي - منشورات دار الكتاب اللبناني (ط٥) ١٩٨٠ .

١٣٣- متن التلخيص - شرحه وضبطه الشيخ عبد الرحمن البرقوقي (ط١) دار
الكتاب العربي - لبنان بيروت (بدون) وهي الطبعة نفسها التي طبعت بمطبعة النيل
١٩٠٤ .

• كعب بن زهير .

١٣٤- ديوانه - ط بيروت - دار الفكر ١٩٦٨ .

• لبید بن ربیعۃ .

١٣٥- ديوانه - بتحقيق د / إحسان عباس ط . الكويت ١٩٦٢ .

• محمد بدري عبد الجليل (دكتور) .

١٣٦ - المجاز وأثره في الدرس اللغوي - ط الاسكندرية ١٩٧٥ .

• محمد جابر فياض (دكتور) .

١٣٧ - الكناية - نشر دار المنارة (ط١) جدة - السعودية ١٩٨٩ .

• محمد حسن عبد الله (دكتور) .

١٣٨ - الصورة والبناء الشعري - ط دار المعارف بمصر ١٩٨١ .

• محمد حسين أبو موسى (دكتور) .

١٣٩- البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية - طبع
ونشر دار الفكر العربي - القاهرة (بدون) .

• محمد خلف الله أحمد (الأستاذ) .

١٤٠- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده (ط٣) - دار العلوم الرياض -
السعودية ١٩٨٤ .

• محمد زغول سلام (دكتور) .

١٤١- أثر القرآن في تطور النقد العربي (ط١) - دار المعارف ١٩٦١ .

• محمد زكي الشماوي (دكتور) .

١٤٢ - قضايا النقد الأدبي والبلاغة - نشر دار الكاتب اعربي ١٩٦٧ + النسخة
معدلة العنوان (قضايا النقد الأدبي المعاصر) نشر دار الكاتب العربي ١٩٧٥ .

• أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد البطلوسي المتوفي (٥٢١هـ).

١٤٣ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب - تحقيق أ- مصطفى السقا ، ود / حامد عبد
المجيد - نشر الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ .

• محمد عبد الهادي (دكتور) .

١٤٤- الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان - بحث محفوظ - جامعة القاهرة برقم
١١٥٧ سنة ١٩٧٢ .

• محمد غلبي هلال (دكتور) .

١٤٥- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - نهضة مصر (بدون) .

١٤٦- قضايا معاصرة في الأدب والنقد - نهضة مصر (بدون) .

١٤٧- النقد الأدبي الحديث - دار نهضة مصر ١٩٧٩ .

• محمد الكردي (دكتور) .

١٤٨- نظرية الخيال عند جاستون باشلار - بحث في مجلة عالم الفكر العدد الثاني
١٩٨٠ .

* محمد محمد حسين (دكتور) .

١٤٩- أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشي والجاهليين - دار
النهضة - بيروت ١٩٧٢ + (ط٢) القاهرة ١٩٦٢ + ط ١٩٧٣ .

• محمد محمد غناتي (دكتور)

١٤٩- النقد التحليلي - الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .

• محمد مصطفى هدارة (دكتور) .

١٥٠- مشكلة السرقات في النقد العربي - دراسة تحليلية مقارنة (ط١) - الأنجلو
المصرية ١٩٥٨ .

• محمد مندور (دكتور) .

١٥١- فن الشعر - مكتبة الثقافية - الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

١٥٢- في الميزان الجديد (ط٢) نهضة مصر ١٩٤٤ .

١٥٣- النقد المنهجي عند العرب - ط نهضة مصر (بدون) .

• محمد النويهي (دكتور) .

١٥٤- الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه) (جزءان) ط الدار القومية -
القاهرة - بدون .

١٥٥- ثقافة الناقد الأدبي (ط٢) بيروت ١٩٦٩ .

• محمود الربيعي (دكتور) .

١٥٦ - حاضر النقد الأدبي (ط٢) - دار اعارف بمصر ١٩٧٧ .

• محمود قاسم (دكتور)

١٥٧- الخيال في مذهب محي الدين بن عربي - القاهرة ١٩٦٩ .

• المرزوقي (أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي المتوفي ٤٢١هـ) .

١٥٨ - شرح ديوان الحماسة (ط١) - نشره احمد امين وعبد السلام هارون ط -
لجنة التأليف ١٩٥٢ .

• مصطفى ناصف (دكتور)

١٥٩ - دراسة الأديب العربي - ط الدار القومية (بدون) + ط٢ دار الأنلس بيروت
١٩٨١ .

١٦٠- الصورة الأدبية - ط مكتبة مصر (بدون) ط٢ دار الأنلس بيروت لبنان
١٩٨١ .

١٦١ - مشكلة المعنى في النقد الحديث - مطبعة الرسالة - مكتبة الشباب - مصر
(بدون) .

١٦٢ - نظرية المعنى في النقد العربي (دراسة تحليلية مقارنة) ط دار العلم
١٩٦٥ + ط دار الأنلس بيروت - لبنان ١٩٨١ .

• ابن المعتز (عبد الله بن المعتز - المتوفى ٢٩٦ هـ) .

١٦٣- البديع - شرح وتعليق د/ محمد عبد المنعم خفاجي - نشر عيسى الباني الحلي - مصر ١٩٤٥ .

• المفضل بن سلمة (أبو طالب المفضل بن سلمة المتوفى ٢٩١ هـ) .

١٦٤- الفاخر - تحقيق عبد العليم الطحاوي - مراجعة محمد علي المجار - الهيئة المصرية العامة ١٩٧٤ .

• المفضل الضبي (أبو عكرمة بن عمران بن زياد الضبي المتوفى ١٧٨ هـ)

١٦٥- المفضليات - تحقيق وشرح الشيخ أحمد محمد شاكر والأساذ عبد السلام هارون (ط٤) - دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

• مهدي صالح السامرائي (لكتور) .

١٦٦- تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية - نشر المكتب الإسلامي دمشق ١٩٧٧

• الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني - المتوفى ٥١٨ هـ) .

١٦٧- مَجْمَعُ الْأَمْثَالِ - حققه وفصله وضبط غرانبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد - جزءان - ط بيروت - لبنان (بدون) + ط السنة المحمدية مصر ١٩٥٥ .

• النابغة الجعدي

١٦٨- ديوانه - منشورات المكتب الإسلامي (ط١) دمشق ١٩٦٤ .

• النابغة الذبياني .

١٦٩ - ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ١٩٧٧ +
نسخة بتحقيق كرم البستاني - دار صادر بيروت ١٩٦٣ .

• نبيلة إبراهيم (دكتور) .

١٧٠ - الرمز والأمنولة في التعبير الشعبي - بحث في مجلة البلاغة المقارنة (ألف
(عدد ١٢/١٩٩٢ .

• نجم الدين بن الأثير .

١٧١ - جواهر الكنز - تحقيق د / محمد زغول سلام - نشر منشأة المعارف
الاسمكندرية . (بدون) .

• نجيب البهيتي (دكتور) .

١٧٢ - تاريخ الشعر العربي حتى آخر ق ٣ هـ - نشر مؤسسه الخانجي - القاهرة
١٩٦١ .

• نصرت صالح عبد الرحمن (دكتور) .

١٧٣ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي - ط مكتبة الأقصى - عمان الأردن
١٩٧٩ .

• نعيم حسن الوافي (دكتور)

١٧٤ - الشعر بين الفنون الجميلة - نشر دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٦٨ .

• الهذليون .

١٧٥- ديوان الهذليين - ط الدار القومية - مصر ١٩٦٥ .

• أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري المتوفي ٣٩٥هـ) .

١٧٦ - جمهرة الأمثال - على هامش مجمع الأمثال للميداني - ط القاهرة ١٣١٠ هـ .

١٧٧- كتاب الصناعتين (الكتابة والسفر) ط ١٩١٩ + ط ٢ ١٩٧١ م .

• الولي محمد (دكتور) .

١٧٨- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (ط ١) نشر المركز الثقافي العربي - بيروت - لبنان ١٩٩٠ .

• يحيى الجُبوري (دكتور) .

١٧٩ - الشعر الجاهلي - (خصائصه وفنونه) - ط مؤسسه الرسالة بيروت لبنان (ط ٦) ١٩٩٣ .

• يوسف خليف (دكتور) .

١٨٠ الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - ط دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

المراجع الاجنبية مترجمة

• أوستن وارين ورينيه ويك :

١٨١- " نظرية الأدب " ترجمة محي الدين صبحي مراجعة د. حسام الخطيب ط
خالد الطرابيشي بيروت ١٩٧٢ .

• آدم ميتز

١٨٢- (الحضارة الإسلامية) ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة لجنة التأليف
والنشر ١٩٥٧ .

• أهركومبي (لاسل)

١٨٣- قواعد النقد الأنبي- ترجمة د/محمد عوض محمد - القاهرة ١٩٥٤م

• أرسطو طاليس

١٨٤- في الشعر - تحقيق مع ترجمه حديثه , ودراسه لتأثيره في البلاغه العربيه,
للدكتور شكري محمد عياد - نشر دار الكاتب العربي ١٩٦٧م

• أرشيبالد مكليس

١٨٥- الشعر و التجربة- ترجمة د. سلمي الخضراء- مراجعة توفيق صانع ط دار
اليقظه - بيروت ١٩٦٣.

• آرنولد هاوذر

١٨٦- فلسفة تاريخ الفن- الألف كتاب رقم ٦٨٥- ترجمة عبده جرجس مراجعة د/
زكي نجيب محمود - ط جامعة القاهرة ١٩٦٨ بمعاونة المجلس الأعلى للفنون و
الاداب و العلوم.

• البير ريفو

١٨٧- الفلسفة اليونانية- أصولها و تطوراتها- ترجمة د/ عبد الحميد محمود وأبو بكر زكري- مكتبة دار العروبة القاهرة ١٩٥٨.

• اليزابيث درو

١٨٨- الشعر كيف نفهمه و نتفوقه- ترجمة محمد إبراهيم الشوش – مطبعة الميمنة بيروت ١٩٦١.

• البوت (توماس ستيرنز)

١٨٩- (ما الكلاسيكية ؟) – ترجمة د. فائق متي .

• آلين ثيت

١٩٠- دراسات في النقد – ترجمة الدكتور عبد الرحمن ياغي – بيروت ١٩٦١

• أندريك أندرسون أمبرت

١٩١- مناهج النقد الأدبي- ترجمة د/ الطاهر مكي (ط٢) دار المعارف بمصر ١٩٩٢

• أوستن وارين- ورينيه ويلك

١٩٢- نظرية الألب- ترجمة محيي الدين صبحي- مراجعه د. حسام الخطيب- (ط) خالد الطرايبشي- بيروت ١٩٧٢

• إيرنست فشر

١٩٢٣ - ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - النهضة المصرية ١٩٧١

• ايرول جنكز

١٩٤ - (الفن و الحياة) - ترجمة د. احمد حمدي محمود - المؤسسة العامة للتأليف و الترجمة و النشر

• بيير فوننتاني

١٩٥ - نصوص من كتاب (صور المقال) - ترجمة د/أحمد درويش - م. فصول مجلد (٥) ع ٣ يونيو ١٩٨٥.

• بارتن بيرى

١٩٦ - آفاق القيمة - ترجمة د/عبد المحسن عاطف سلام- تقديم الدكتور زكي نجيب محمود مراجعه د. محمد علي العريان- مكتبة النهضة ١٩٦٨.

• تشارلتن

١٩٧ - فنون الأدب - ترجمة د. زكي نجيب محمود - لجنة التأليف و الترجمة. القاهرة (بدون).

• جاستون باشلار

١٩٨ - نظرية الخيال عند جاستون باشلار- للدكتور محمد علي الكردي، عالم الفكر . مجلد (١) عدد (٢) - حيث يترجم للمؤلف آراءه/سبتمبر (١٩٨٠)

• جان باتيستا فيكو (أستاذ كروتشيه)

١٩٩- منطق الشعر- ترجمة سلامة محمد - عن مجلة البلاغة المقارنة (الف)
بعنوان الفلسفة و الأسلوبية- ع ١ ربيع ١٩٨١

• جان برتلمي

٢٠٠ بحث في علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - دار نهضة مصر ١٩٧٠ .

• جان لوى كابانص .

٢٠١- النقد الأدبي والعلوم الإنشائية - ترجمه فهد عكام (ط١) دار الفكر بدمشق
١٩٨٢ .

• جان ماري جويو .

٢٠٢- مسائل فلسفة الفن المعاصرة - ترجمة سامي الدروبي ط٢ دمشق ١٩٦٥ .

• جون كوين

٢٠٣ - بناء لغة الشعر- ترجمة وتقديم وتعليق د / أحمد درويش - ط الهيئة
المصرية العامة لقصور الثقافة - مطابع الأهرام (ط١) الزهراء ١٩٩٠ .

• جورج سانتيتانا

٢٠٤- الإحساس بالجمال - ترجمة د / محمد مصطفى بدوي - نشر الأنجلو
المصرية مع مؤسسة فرانكلين - القاهرة ١٩٦٠ .

• جون نيوي .

٢٠٥- الفن خبرة - ترجمة د/ زكريا إبراهيم - دار النهضة - اقاهرة ١٩٦٣ .

• جون ملنتون مري

٢٠٦ - الاستعارة - ترجمة د / عبد الوهاب المسيري - مجلة المجلة ١٩٧١ .

• ديفيد تمش .

٢٠٧ - مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق , ترجمة د / محمد يوسف نجم
القاهرة ١٩٦٣ .

• رامان ملدن .

٢٠٨ - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة وتقديم الدكتور جابر عصفور - دار
الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٩٠ .

• روبرت جلنر

٢٠٩ - الرومانتيكية - مالها وما عليها - (مختارات) - ترجمة الدكتور أحمد
حمدي محمود - الهيئة المصرية العامة ١٩٨٦ .

• روبين جورج كولونجود .

٢١٠ - مبادئ الفن - ترجمة د/ احمد حمدي محمود مراجعة ا. على إبراهيم
المؤسسة المصرية العامة للكتاب والأنباء والنشر ابريل ١٩٦٦ .

• روي كلودن .

٢١١ - الأديب وصناعته - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - مكتبة ميمنة بيروت ١٩٦٢ .

- ريتشارد (إيفور أرمسترونج) .
العلم والشعر - ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي - مراجعة
٢١٢- د/ سهير القلماوي - الأنجلو المصرية - الألف كتاب (٢٥٦).
 - ٢١٣- مبادئ النقد الأدبي - ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي - مراجعة
الدكتور لويس عوض - المؤسسة المصرية العامة للكتاب .
-

- ستانلي هابمين
 - ٢١٤- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ترجمة د / احسان عباس والدكتور محمد
يوسف دار الثقافة - ط ١٩٥٨ / وط ١٩٦٠ .
-

- رينيه ويلك .
 - ٢١٥- مفاهيم نقدية - ترجمة د . محمد عصفور - عالم المعرفة - الكويت فبراير
١٩٨٧ .
-

- ستيفن أولمان .
 - ٢١٦ - دور الكلمة في اللغة - ترجمة د / كمال بشر (ط ٢) مكتبة الشباب ١٩٦٩ .
-

- سيسيل داي لويس .
 - ٢١٧- الصورة الشعرية - ترجمة الدكتور أحمد نصيف الجناحي - ومالك ميري
وسلمان حسن إبراهيم - مراجعة د/ عناد غزوان اسماعيل - (ط الكويت) . -
مؤسسة الخليج للطباعة والنشر .
-

- سيرموريس بورا .
- ٢١٨- الخيال الرومانسي : ترجمة إبراهيم الصيرفي - - الهيئة العامة للكتاب -
القاهرة.

-
- فريدريش شيللر . ('الترسيمة الجمالية') - ترجمه إلى العربية د / وفاء محمد إبراهيم
- ٢١٩ نقلا عن الترجمة الانجليزية التي قام بها Riginal Snell تحت عنوان On
. the Aesthetic Education of man
-

• كروتشيه (بندتو) .

٢٢٠- المجلد في فلسفة الفن - ترجمة د سامي الدروبي - دار المعارف بمصر
١٩٤٧.

• كولردج .

٢٢١- سلسلة نوايغ الفكر الغربي - للدكتور محمد مصطفى بدوي + (عرض
كتاب سيرة أدبية لكولردج - النظرية الرومانتيكية في الشعر - ترجمة د / عبد
الحكيم حسان - دار المعارف بمصر / ١٩٧١ .

• نورمان فريد مان .

٢٢٢- الصورة الفنية - ترجمة د/ جابر عصفور - مجلة الأديب الطراغية العدد
(١٦).

• هرد. كيتو .

٢٢٣- الإغريق - ترجمة عبد الرازق يسرى - مراجعة محمد صقر خفاجة - دار
الفكر ١٩١٢ .

• هيربرت ريد .

٢٢٤- معنى الفن - ترجمة سامي خشبة - مراجعة د / محمد مصطفى بدوي نشر
دار الكاتب ١٩٦٨ + ط - مكتبة الاسرة ١٩٩٨ .

• ولیم هان او کونور .

٢٢٥- النقد الأدبي : ترجمة صلاح أحمد ابراهيم – دار صادر بيروت ١٩٦٠ .

ثانيا : المراجع غير العربي

١- بلغه أجنبية

- 1- **Beaty and Matchett.** Poetry from statement to meaning
(Oxford University New York. 1965).
- 2- **Caroline Spurgeon.** Shake-pear's Imagery and what it
tells us (Cambridge ~ at the University press 1968).
- 3- **Christine Brook Rose.** Grammar of Metaphor: (secker
and Warburg- London 1970) Reproduced and printed by
"Redwood" press limited.
- 4- **Clemen (W H .) .** The development of Shakespear's
Imagery (London 1953)
- 5- **Lewis (C. Day)** The poetic Image (London 1958)
- 6- **Max Black,** Models and Metaphors- Studies in
Language and Philosophy – (Cornel University Press,
1963)
- 7- **Murry (J M.)** The Problem of style (Oxford 1967)
- 8- **Prescot** The poetic Mind – (Poritain 1968)
The poetic of Criticism (Cambridge University 1968)

9-Read (sir Herbert) English prose style (G. Bell and Sons) London 1956.

10-Richards(I.A) Philosophy of Rhetoric (Oxford University)

New York 1936, 2and Printing 1965

11-Practical Criticism (London 1960)

12-Spender (Stephen) The making of a poem (London 1955)

13- Wallet & Warren (Austen Warren 7 Rene Wellek)

فهرس الدراسة

صـ

٤-١

مقدمة

(الباب الأول)

الاستعارة هنا ولا هنا

١٢-٦	الفصل الأول : التعريف بها
١٠٨-١٣	الفصل الثاني : أنواعها
١٨٤-١٠٩	الفصل الثالث : أحكامها

(الباب الثاني)

علاقة الاستعارة بغيرها ولا هنا أخرى

٢١٢-١٨٦	الفصل الأول : الاستعارة والتنبيه
٢٨٦-٢١٣	الفصل الثاني : الاستعارة والمجاز
٣٢٣-٢٨٧	الفصل الثالث : الاستعارة والكناية

(الباب الثالث)

الاستعارة بين قضايا اللغز الأحيوي

٣٨٤-٣٢٥	الفصل الأول : الاستعارة والصورة الشعرية
---------	---

٤٥٨ - ٣٨٥

الفصل الثاني : الاستعارة والخيال

٥٧٩ - ٤٥٩

الفصل الثالث : قيمة الاستعارة

الباب الرابع (٥٧٩)

٥٨٢ - ٥٨٠

تمهيد

الاستعارة الجاهلية بين الطبع والصنعة

٦٢٩ - ٥٨٣

الفصل الأول : عمود الشعر العربي والاستعارة للجاهلية

٦٧٥ - ٦٣٠

الفصل الثاني : مدرسة عبيد الشعر والاستعارة الجاهلية

٦٧٦

(الباب الخامس)

الاستعارة الجاهلية بين البيئة والأديب

٧٦٧ - ٦٧٦

الفصل الأول : الاستعارة الجاهلية والبيئة

٧٩٥ - ٧٦٨

الفصل الثاني : الاستعارة الجاهلية والشاعر

٨٣١ - ٧٩٦

الفصل الثالث : الاستعارة في النثر الجاهلي

٨٤٣ - ٨٣٢

الخاتمة

٨٨١ - ٨٤٤

المصادر والمراجع والنصوص



دراسات في علم البيان
فن الاستمارة
دراسة تحليلية في البلاغة والنقد
مع التطبيق على الأدب الجاهلي

Bibliotheca Alexandrina



0942341

مطبعة الحاج صالح لطيف

٠٥٠٢٠٢٤٨٢٠ / ٠١٦٢١٦١٢٦٦